



380

سبتمبر
2011

الملقات وعيون العصور

تأليف: د. سليمان الشطي

TARANA

سلسلة من المؤلفات شهيرة يحررها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

مكتبة الإسكندرية

www.alexandra.ahlamontada.com

www.alexandra.ahlamontada.com

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	دينار كويتي
الدول العربية	ما يعادل دولارا امريكيا
خارج الوطن العربي	أربعة دولارات امريكية
الاشتراكات	

دولة الكويت

للأفراد	15 د. ك
للمؤسسات	25 د. ك

دول الخليج

للأفراد	17 د. ك
للمؤسسات	30 د. ك

الدول العربية

للأفراد	25 دولارا امريكيا
للمؤسسات	50 دولارا امريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد	50 دولارا امريكيا
للمؤسسات	100 دولار امريكي

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل
على العنوان التالي:

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب: 28613 - الصفاة

الرمز البريدي 13147

دولة الكويت

تليفون: 22431704 (965)

فاكس: 22431229 (965)

www.kuwaitculture.org.kw

ISBN 978 - 99906 - 0 - 337 - 8

رقم الإيداع (2011/390)

عالم المعرفة

مجلس إدارة

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الشرف العام

د. علي حسين البردة

هيئة التحرير

أ. جاسم فهد السعدون

د. عبدالله محمد عبدالله

د. فريدة محمد الموضي

د. محمد فهد الرشيد

د. ناجي سعود الزيد

عبد صالح الدخيل

مدير التحرير

فهد عبدالحسن مطر

kuwaitculture@kuwaitculture.org.kw

المسؤول


أحمد مشاري الشويحي

د. الهادي زكريا

التصميم والإخراج والتأليف

وحدة الإنتاج

في المجلس الوطني



العنوان الأصلي للكتاب

المملقات
وعيون العصور

طُبِعَ مِنْ هَذَا الْكِتَابِ ثَلَاثَةٌ وَأَرْبَعُونَ أَلْفَ نَسْخَةٍ

شوال 1432 هـ - سبتمبر 2011

**المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس**

المحتوى

7 مقدمة

11 التمهيد

41 الفصل الأول:
في البدء كانت النور

69 الفصل الثاني:
نظرات تطعيمية: شروح النورانيين

121 الفصل الثالث:
نفس العلاقات بين يدي الثقافة التطورية

193 الفصل الرابع:
الزواني، نظرات فنية

235 الفصل الخامس:
نظرات نقدية تراثية

287	الفصل السادس: المعتقدات ونظريات العصر الحديث معلمون ومتدربون
317	الفصل السابع: المعتقدات ونظريات العصر الحديث
359	الهوامش

مقدمة

في البدء نقول؛

مثل غسل منحدر من كل زهرة برية
تتجمع حوله هجمة المتذوقين للشعر
الجاهلي، هكذا كانت هذه القصائد
السبع المشهورة بالمعلقات، هي قصائد
متميزة، لا يشك أحد في هذه الحقيقة،
ولا يشك أحد أيضا في أنها لا تتفرد
وحدها بالحسن، فكما أن في كل مجال
حظوظا تتقسم بين الناس والأشياء،
فإن حظوظ هذه القصائد ارتفعت على
قصائد أخرى تشاركها في المستوى،
ولكن عنق حظها لم يرتفع إلى الأعلى،
فقد كانت عبقرية المختار الأول، لا نعلم
على وجه الدقة من هو؛ فحين قال
بعضهم بقصة التعليق خفي اسم المختار
لها. ونسب المنكرون لهذا التعليق شرف
الاختيار إلى حماد الراوية. ولكن المؤكد

«لقد حاولت أن أحدد
المناهج والرؤى الهندسية في
هذه الشروح، وبذلت جهدا
في الاستخلاص والترتيب
والمقارنة، حتى لا يبقى جانب
من تراثا مُلقًى على قارعة
الطريق يُنظر إليه نظرة
لا ترتفع إلى قيمته الحقيقية،

المؤلف

أن هذا الاختيار قد أَرْضَى الأذواق فتجمعت حولها. وتجراً آخرون فأضافوا إليها ما رأوه جديراً بالارتفاع إلى هذا الاختيار، الذي ستكون لنا معه وقفة أولى تناقش هذه القضية، قضية حقيقة التعليق والاختيار، والمنازعات الممتدة التي استمرت، ثم احتدمت طوال سنوات القرن العشرين، ولعلها لا تزال..

وهذه المنازعات أيضاً كانت محورا أساسيا في الجدل والاجتهادات التي دارت حول عموم الشعر الجاهلي، وكانت محورا أساسيا في الثقافة العربية؛ فليست ثمة حقبة من حقب تاريخ الشعر العربي حظيت بالاهتمام، وأثارت الجدل الحاد والقضايا الشائكة مثل الشعر الجاهلي، فبعد أن كان «مستودع حكمة العرب»، كما قال عمر بن الخطاب، جاء الإسلام فانصرف الناس عنه، بل هجروه اكتفاء وانشغالا بالقرآن، ثم عادت إليه احتياجات الرواية اللغوية والثقافية، لترفع من شأنه باعتباره مصدرا للمعرفة اللغوية والحضارية والثقافية التي تخدم ثقافة الإسلام الناهضة؛ فرفع إلى قمة سامقة أزرت وقللت من شأن شعر المحدثين، وتريع على هذه القمة زمنا طويلا، يتجه إليه الدارسون شرحا وتفسيرا وتعليقا واستشهادا، كل عصر يلقي عليه نظراته مجتهدا حيناً ومتابعا في أحيان كثيرة.

وجاء العصر الحديث يحمل معه أدواته، فراح يضرب هنا وهناك، فسعى أهل النظر التعليمي إلى إحياء النظر إليه مطمئنين إلى حكمة واجتهاد التراثيين، ثم جاء مثقاب البحث التاريخي لينفذ مرة إلى التدقيق والتوثيق، وتشدد النظرة وتفوص حفرا وتقيباً، فتتفجر قضية التشكيك، وتغلو غلوا كبيرا إلى حد التشكيك في صحته، بل تصل إلى حد إلغائه جزئيا أو كليا. يقول طه حسين كلمة جامعة مانعة تلخص الموقف: «وإذا لم يكن بد من أن نختم هذا السفر بجملة تلخص رأينا، فتحن ننظر إلى الأدب الجاهلي كما ينظر المؤرخ إلى ما قبل التاريخ، ويتخذ لدروسه الوسائل التي تتخذ لدرس ما قبل التاريخ، فأما تاريخ الأدب حقا، التاريخ الذي يمكن أن يدرس في ثقة واطمئنان، وعلى أرض ثابتة لا تضطرب ولا تزول، فإنما يبتدئ بالقرآن». (في الأدب الجاهلي. ص 333).

ومن العجب أن يكون هذا الرأي السلبي أكثر الآراء المفيدة للشعر الجاهلي. فقد توجهت الأنظار إلى هذا الرأي الصادم، فجاءت ردود متدافعة تحقيقاً وبحثاً ودراسة، حتى عاد الشعر الجاهلي إلى الواجهة بقوة.

واستوت متكاملة قضية التحقيق للنصوص، ودراسة السمات الدالة على شعر كل شاعر أو كل نص. وتأتي نقلة أخرى حينما برزت النظريات الأحدث، فاجتاحت هذه الرؤى الحديثة المشهد النقدي، فقال الواقعيون: الصعاليك حركة متمردة مرة واشتراكية مرة أخرى، وجاورهم النفسيون الذين راحوا يجمعون الأخبار ومعطيات النصوص؛ ففي طبيعة مرض امرئ القيس وشعره دلالاته الجنسية. واتسعت الرؤى لترى وجودية طرفة، وصولاً إلى رمزية الأطلال، ثم تكتمل معطيات النصوص لتبدأ هجمة معطيات العقل الجمعي والأسطورية، وصولاً إلى البنيوية. كل هذه الاتجاهات وجدت ضالتها ومجال بحثها الأثير الذي يتسع صدره لكل تأويل.

هذه الرؤى المتتابعة والمتجاورة جديرة بالنظر والعرض والمناقشة، وهذا ما ذهب إليه هذا البحث، يستكشف طبيعة النظر في كل عصر، بدءاً من العصور الأولى حتى منتهى مرحلة الدراسة.

إذن فهذه دراسة للدراسات، ونظرة في النظرات للشعر الجاهلي، المعلقة نموذجاً ومجالاً.

وأرى، في ختام هذه الكلمة، أن ألقت النظر إلى جانب مهم وقفت عنده هذه الدراسة، وسعت جاهدة إلى أن تجليه وتوضحه، وتطيل الوقوف عنده على الرغم مما قد يلاحظه الملاحظون من جفاف الطرح اللغوي التقليدي. وأقصد هنا شرح القدماء للقصائد السبع، وهو جهد ضخم ومهم وأساسي للفهم والتحليل لم يحظ باهتمام أو دراسة بسبب ما يتبادر إلى العقول من أنه نمط واحد محدود القيمة النقدية. وفي هذا حكم جائر وخطير وقصير النظر. فقد كانت تلك الجهود تحمل في داخلها بذرات خصبة العطاء تحتاج إلى من يجليها ويقدمها للناس والدارسين. لقد حدث هذا الإهمال إلا من بعض الباحثين، أشير هنا، ممثلاً، إلى دراسة أحمد جمال العمري عن شروح الشعر الجاهلي.

لذا لم تتردد دراستي هذه في الوقوف مليا، وإفراد صفحات لمادة أولية أساسية وجهت الفهم للشعر العربي القديم، وقدمت الكثير من المفاتيح المهمة لفهمه. لقد حاولت أن أحدد المناهج والرؤى المندسة في هذه الشروح، وبذلت جهدا في الاستخلاص والترتيب والمقارنة، حتى لا يبقى جانب من تراثنا مُلقى على قارعة الطريق يُنظر إليه نظرة لا ترتفع إلى قيمته الحقيقية.

وكان استكمال هذه المساحة الفارغة من البحث في سلسلة الناظرين إلى الملاحظات ضروريا لكي يكون وصولنا إلى النظرات والمناهج الحديثة طبيعيا سلسلا متصلا بخط متكامل من رؤى عصور دارت محلقة حول نصوص هذه القصائد السبع: الملاحظات.

سليمان الشطي



تمهيد

المعلقات بين الاسم والعدد

المعلقات موضوع مثير في كل عصر، بل كل حقبة يبرز ويتصدر فيها الشعر الجاهلي الواجهة، ليمثل معضلة من معضلات البحث الأدبي في تاريخ الأدب! ظل اسم «المعلقات» من الأسماء المسكوت عنها زمنا، على الرغم من شهرة القصائد نفسها بين الناس، فقد كانت تدور على الألسنة إعجابا وإنشادا، ويقلبها أصحاب الاستشهاد يتلمسون فيها الحجج اللغوية والبلاغية، وتدور حولها الأفكار فهما وشرحا. وعندما دونت تراجم الأعلام، جاء شعراؤها في المقدمة دائما، تُفرد الأحاديث المطولة عنهم وعن شعرهم وقصائدهم هذه المختارة، ولكن لم يصرح أحد من الأجيال الأولى بالتعليق أو المعلقة.

«لقد بقيت المعلقة موضوعا خصباف مفراف، كلما فرغ كاتب كان هناك كاتب آخر مجاور له يدني قلمه من حقلها الوافر»

المؤلف

قد يند عن بعضهم نعت لبعض القصائد فيقول عنها إنها إحدى السبع، مثل ابن قتيبة، في تعليقه على قصيدة عنتره، أو المذهبة، وتابعه آخرون.

وحول هذه الحقيقة كان هناك أمر آخر أيضا تم تجاهله هو ذكر أنها مثلت كتلة واحدة مجموعة تحت أي اسم من الأسماء، فهذه القصائد تذكر فقط مفردة منسوبة إلى شعرائها، من دون إشارة إلى جمعها أو ضمها في مختارات خاصة.

وبعد مضي قرنين ونيف من الزمان بعد ظهور الإسلام، توافرت بين أيدينا إشارتان:

الأولى وردت في النسخة المنسوبة إلى أبي سعيد الضيرير، من رجال القرن الثاني والثالث الأول من القرن الثالث. ومع أنها نسخة ملفقة، كما سنتحدث عنها فيما بعد، فإن كلمة «القصائد السبع» تتصدر هذه النسخة التي تعود نسبة أهم شرح فيها إلى مطلع القرن الثالث، وهي بهذا تكون أقدم إشارة مسندة ومكتوبة ويرافقها أقدم شرح شبه منظم.

النص الثاني أورده أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر (ت 280 هـ) «روي أن معاوية أمر الرواة أن ينتخبوا قصائد يرويها ابنه، فاختاروا له اثنتي عشرة قصيدة، منها:

- «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»
- «لخولة أطلال ببرقة ثمهد»
- «أمن أم أوفى دمنة لم تكلم»
- «أذنتنا ببينها أسماء»
- «عفت الديار محلها فمقامها»
- «ألا هبي بصحنك فاصبحينا»
- «إن بدلت من أهلها وحوشا»
- «بسطت رابعة الحبلى لنا»
- «يا دار مية بالعلياء فالسند»
- «يا دار عبلة بالجواء تكلمي»

ويعلق عليها قائلا: «ولولا شهرة هذه القصائد وكثرتها على أفواه الرواة وأسماع الناس وأنها أول ما يتعلم في الكتاب لذكرناها»⁽¹⁾.

ولنا هنا هذه التبيهات:

الأول: أن أبا سعيد الضرير استخدم اسم القصائد السبع، وهذا ما درج عليه كل شراح الأجيال الأولى.

الثاني: أن النص الثاني الذي أورده ابن أبي طاهر، ولم يطلق على المجموعة التي ذكرناها أي اسم، ترك الاسم مرسلا باعتبارها مختارات للتدريس.

الثالث: أن ابن أبي طاهر ذكر المعلقة السبع الأساسية، وأضاف إليها معلقة النابغة، وهي مما أضافه ابن النحاس للسبع كما سيأتي، ووضع معها قصيدتين لم يذكر أحد من الباحثين أنها من السبع، وإن حظيت قصيدة: بسطت رابعة الحبل لنا، بالإشادة؛ فقال عنها الأصمعي إن العرب كانت تفضلها وتقدمها وتعدّها من حكمها، وأنها كانت في الجاهلية تسمى «اليتيمة». (الأغاني، ج 13 ص 12).

وظل اسم أو لقب المعلقات غائبا مستورا في خزانة الزمن حتى جاء ابن النحاس (ت 338هـ) ليشرح هذه القصائد، ويشير إليها باسم القصائد السبع نافيا إشاعة أو قصة التعليق، فاتحا بهذه الصفحة الجدال الطويل. لقد ولدت قصة التعليق كبيرة، فجرها ليشغل الناس بها زمنا ولا يزالون، وأعارها دارسو الأدب وموثقوه عناية خاصة. وحسبنا في بداية حديثنا أن نتبع هذه الكلمة في مسارها التاريخي على لسان أول من أطلقها خبرا أو ساقها منكرا، لنعرف تطور القضية منذ بذرتها حتى يومنا هذا.

بين أيدينا الآن النصوص التي اعتمدها من خاض في هذا الموضوع، نعرضها أولا ونقول بعد ذلك كلمة نرجو لها أن تكون ظلا من ظلال الصواب. إن أقدم إشارة للتعليق جاءت على لسان ابن الكلبي (ت 204هـ) أو حول هذا التاريخ. وقد نسب إليه هذا القول «وأول ما علق في الجاهلية شعر امرئ القيس، علق على ركن من أركان الكعبة أيام الموسم حتى نظر إليه، ثم أحدر فعلمت الشعراء ذلك بعده، وكان ذلك فخرا للعرب في الجاهلية، وعدوا من علق شعره سبعة نفر، إلا أن عبد الملك طرح شعر أربعة منهم وأثبت مكانهم أربعة»⁽²⁾.

ويتبع هذا صمت عن قضية التعليق لمدة تزيد على القرن لتعود من خلال أصليين رئيسيين: أحدهما ساقه خبراً ضمن أخبار عدة، والآخر أورده من بوابة الإنكار له.

أول المتكلمين يأتيها من أقصى البلاد الإسلامية، من الأندلس، فهذا ابن عبد ربه (ت 328هـ) يسوق الخبر الأول قائلاً: «كان الشعر ديوان العرب خاصة والمنظوم من كلامها، والمقيد لأيامها، والشاهد على أحكامها. حتى لقد بلغ من كلف العرب به وتفضيلها له أن عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة، وعلقتها بين أستار الكعبة. فمنه يقال: مذهب امرئ القيس، ومذهب زهير. والمذاهب سبع، وقد يقال لها المعلقة»⁽³⁾.

ونقترب قليلاً من المشرق لنلتقي بالمنكر الأول للتعليق وهو ابن النحاس (ت 338هـ) من مصر، فبعد أن أنهى شرح القصائد السبع، يؤكد أنها آخر السبع المشهورات التي تلقاها أهل اللغة من دون أن يضيف أو يتصرف أو يعترض، يقول: «في الشعر ما هو أجود من هذه، كما أنه ليس لنا أن نعترض في الألقاب وإنما نؤيدها على ما نقلت إليها...»⁽⁴⁾. وبعد هذا التعليق يورد نص اعتراضه المشهور قائلاً: «واختلفوا في جمع هذه القصائد السبع فقيل إن العرب كان أكثرها يجتمع بعكاظ ويتناشدون فإذا استحسن الملك قصيدة قال: علقوها وأثبتوها في خزانتي. وأما من قال: إنها علقت في الكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة، وأصح ما قيل في هذا: أن حمادا الراوية لما رأى زهد الناس في حفظ الشعر جمع هذه السبع وحضهم عليها، وقال لهم هذه المشهورات فسميت القصائد المشهورات لهذا»⁽⁵⁾.

وفي القرن الخامس يرد خبر التعليق عابراً في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري (ت 449هـ) في مجمل حديث لبيد يقول: «... فأنشدنا ميميتك المعلقة» فيقول: «هيهات إنني تركت الشعر في الخادعة...»⁽⁶⁾.

ويشايح ابن رشيق (ت 456هـ) الأخبار الواردة في مصادره فيسلكها في خبر واحد يقول فيه: «وكانت المعلقة تسمى المذاهب، وذلك لأنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت في القباطي بماء الذهب وعلقت على الكعبة، فلذلك يقال: مذهب فلان، إذا كانت أجود شعره، ذكر ذلك غير

واحد من العلماء، وقيل: بل كان الملك إذا استجيدت قصيدة الشاعر يقول: علقوا لنا هذه، لتكون في خزانته». وفي موضع آخر يقول: «... ومنهم عنتره، والحارث بن حلزة، وعمر بن كلثوم، من أصحاب المعلقات» (7).

ويجاوزه زمنا ومكانا ابن شرف القيرواني، من رجال القرن الخامس (ت 460) الذي يورد الأقوال المشابهة فيقول: «أما العبسي فمجيد في أشعاره، ولا كملقته فقد انفرد بها انفراد سهيل». وعن ابن كلثوم: «على أنها من القصائد المحققات، وإحدى المعلقات»، وعن زهير: «من مذهبته الحكمية، ومعلقته رأيت المنيا...» ويذكرها مرة أخرى باسم آخر «قال زهير أيضا في مذهبته: ومن لا يزد عن حوضه» (8).

ويكرر أبو البركات كمال الدين عبدالرحمن بن محمد الأنباري (ت 577هـ) ما سبق أن ذكره ابن النحاس فيقول ملخصا: «وأما حماد الراوية، فإنه كان من أهل الكوفة، مشهورا برواية الأشعار والأخبار، وهو الذي جمع السبع الطوال، هكذا ذكره أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس، ولم يثبت ما ذكره الناس من أنها كانت معلقة على الكعبة» (9).

ويردد ياقوت الحموي (ت 626هـ) الكلمات نفسها متكئا على رأي ابن النحاس (10)، بينما يكتفي ابن خلكان صاحب كتاب «وفيات الأعيان» (ت 681هـ) بإيراد ما ثبت عند ابن النحاس من أن حمادا «هو الذي جمع السبع الطوال فيما ذكره أبو جعفر النحاس» (11). وذكر مثل هذا ابن كثير الذي جاء نصه مختلطا، فقال إن المعلقات السبع كانت معلقة بالكعبة، وذلك أن العرب كانوا إذا عمل أحدهم قصيدة عرضها على قريش فإن أجازوها علقوها على الكعبة تعظيما لشأنها، فاجتمع من ذلك هذه المعلقات السبع، فالأولى لامرئ القيس والثانية للنابعة الذبياني والثالثة لزهير بن أبي سلمى والرابعة لطرفة والخامسة لعنتره والسادسة لعقمة بن عبدة أولها: طحا بك قلب في الحسان طروب والسابعة للأعشى، ومنهم ما لا يثبتها في المعلقات وهو قول الأصمعي وغيره (12).

ويطرد بعد ذلك استخدام كلمة «معلقات» بحيث أصبحت علما على هذه القصائد السبع المشهورة، حاجيا ما عداها من أسماء نجدها عند المؤرخين في سياق حديثهم ومجال استشهادهم، فهذا ابن خلدون (ت 808هـ)

يسلم بخبر التعليق محاولاً إعطاء دلالة ثقافية واجتماعية وسياسية فيقول: «اعلم أن الشعر كان ديواناً للعرب، فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم، وكان رؤساء العرب منافسين فيه، وكانوا يقفون بسوق عكاظ لإنشاده، وعرض كل واحد منهم ديباجته على فحول الشأن وأهل البصر لتمييز حوله، حتى انتهوا إلى المناغاة في تعليق أشعارهم بأركان البيت الحرام موضع حجهم، وبيت أبيهم إبراهيم، كما فعل امرؤ القيس بن حجر والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وعنترة ابن شداد وطرفة بن العبد وعلقمة بن عبدة والأعشى، وغيرهم من أصحاب المعلقات السبع، فإنه إنما كان يتوصل إلى تعليق الشعر بها من كان له قدرة على ذلك بقومه وعصبته ومكانه في مضر على ما قيل في تسميتها بالمعلقات»⁽¹³⁾، ويكتفي السيوطي (ت 911هـ) بنقل كلام ابن رشيق بنصه من دون إضافة تذكر⁽¹⁴⁾.

ويأتي البغدادي (ت 1093هـ) في كتابه الكبير «خزانة الأدب» وبين يديه الأخبار السابقة، فقد توافرت بين يديه عشرات المراجع التي استطاع أن يصب أهم ما فيها في كتابه، لذلك يعرض آراء شتى حول هذا الموضوع. فأصل التعليق عنده هو «أن العرب كانت في الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به ولا ينشده أحد، حتى يأتي مكة في موسم الحج فيعرضه على أندية قريش، فإن استحسناه روي، وكان فخراً لقائله، وعلق على ركن من أركان الكعبة حتى يُنظر إليه، وإن لم يستحسنوه طرح ولم يُعبأ به. وأول من علق شعره في الكعبة امرؤ القيس وبعده علق الشعراء. وعدد من علق شعره سبعة»⁽¹⁵⁾.

ويواصل البغدادي إيراد الأخبار المفسرة أو المتعلقة بالتعليق، فينقل لنا نص ابن رشيق السابق ثم يواصل الحديث قائلاً: «وقد طرح عبد الملك بن مروان شعر أربعة منهم وأثبت مكانهم أربعة...»⁽¹⁶⁾. وخبر ثالث يقول إن «بعض أمراء بني أمية أمر من اختار له سبعة أشعار فسموها بالمعلقات». وخبر رابع يشير إلى التعليق، «قال معاوية بن أبي سفيان: قصيدة عمرو بن كلثوم، وقصيدة الحارث بن حلزة، من مفاخر العرب، كانتا معلقتين بالكعبة دهما»⁽¹⁷⁾.

هذه أهم النصوص التي مثلت المادة الأولى للحوار الدائر بين العلماء، وقد جمعت لنا تطور الفكرة منذ القرن الرابع الهجري حتى نهاية العاشر. ونود الإشارة إلى أن روح النقد والفكر المدقق الممحس للأخبار بدأت جذوتها تخف مع بداية الانهيار الذي مس الحضارة العربية، لذلك نرى، في سلسلة الأخبار والنقول التي عرضناها، أن اسم «المعلقات» تضخم وكبر على أيدي كتاب الأجيال المتلاحقة من دون أن تعير اهتماما خاصا لهذا المسمى الذي شاع، وتوارت كلمات ابن النحاس في نسخة شرحه وفي بعض الكتب التي ترجمت لحماذ.

وجاء العصر الحديث

تلقى الباحثون خبر التعليق ووقفوا أمامه طويلا، وتوزعوا ما بين معارض شديد المعارضة، وآخر متحمس له مدافع عنه، وثالث يقف بين الرأيين فلا هو من المنكرين ولا من المتحمسين، يسلم بصحة إمكان الخبر الذي لا تنفيه العادة أو يجافيه العقل. وسنحاول أن نرتب في السطور التالية هذه المناقشة المتشعبة الأطراف، حتى تتضح أمامنا أبعادها.

مناقشات المعاصرين

برز مع بداية العصر الحديث المنهج الدقيق في الدراسات الأدبية، وعادت القضية لتثار من جديد على أيدي المستشرقين وبعض الكتاب العرب المشهورين، لقد حركتهم أسطورة التعليق، وداعب خيالهم العلمي الشك الذي أثاره ابن النحاس حول قضية التعليق، فدار جدل كبير بين من أنكروا هذه القصة ومن سلموا بإمكان التعليق، معتمدين على الحجة العقلية والإمكان التاريخي.

إن الذين نفوا تعليق هذه القصائد على الكعبة شغلوا بإيجاد تفسير معقول لكلمة «معلقات» التي قد يكون لها ظل من الحقيقة.

ويبرز اسم المستشرق الألماني «ثيودور نولدكه» (1836 - 1930) أشهر من نفى حكاية التعليق، وإن لم يكن أول من أثارها منهم، وساق بين يدي نفيه حججا رأى أنها كفيفة بإسقاط قول القائل بالتعليق، فهو يرى أن اختلاف رواية الشعر في ضبط أبيات المعلقات دليل على عدم

صحة التعليق، فلو كانت معلقة ومشهورة ومكتوبة لما وقع علماء الشعر في هذا الاختلاف، ولما تجاهلها الذين كتبوا عن فتح مكة مثل الأزرقى وابن هشام والسهيلي.

ويرى أنها لو كانت معلقة على الكعبة، ولها هذه الشهرة التي يذكرها أهل الأخبار، لما أغفلها القرآن وكتب الحديث والأدب⁽¹⁸⁾.

ويسعى نولدكه، بعد ذلك، إلى إيجاد تفسير مناسب لهذه التسمية، معتمداً على التعليل والتفسير، فهو يرى أن قصة التعليق إنما هي تعليل نشأ من التفسير الظاهر للتسمية وليست سبباً له⁽¹⁹⁾، وأن المعلقة معناها المنتخبات، سماها حماد الراوية بهذا الاسم تشبيهاً لها بالقلائد التي تعلق بالنحور، واستدل على ذلك بأن من أسمائها السموط، ومن معاني السموط القلائد، وقد شايحه «كليمان هيار» الفرنسي⁽²⁰⁾.

أما «ألفريد فون كريم» فيشير إلى الاستعمال اللغوي للفعل «علق»، حيث يعني النسخ والنقل والتدوين، لذلك يرى أن كلمة التعليق جاءت لأن هذه القصائد دونت بعد فترة طويلة من النقل الشفهي. ويذهب «أهلورد» إلى أن كلمة التعليق جاءت من تعليق البيت أو الأبيات بما سبقها⁽²¹⁾. ويرى «تشالزليال» أن المعلقة مشتقة من العلق، وهو الشيء الثمين، أو الشيء الذي ينال تقديراً لتعلق الإنسان به، أو لأنه يعلق في موضوع التقدير⁽²²⁾، ويؤازر هذا الرأي أن ابن رسته في القرن الثالث للهجرة أسمى كتابه «الأعلاق النفيسة»، فمعنى المعلقة إذن عقود من أحجار كريمة تعلق⁽²³⁾.

وعلى صعيد الكلمة العربية يقف مصطفى صادق الرافعي أبرز الذين ناقشوا هذه القضية فيسلم بأن هذه القصائد من مختارات الشعر، وأن العرب كانت تعرض شعرها على قريش، أما التعليق على الكعبة فهو خبر موضوع خفي أصله حتى وثق به المتأخرون، لأن هذه القصائد تكاد تكون الصفحة المذهبة من ديوان الجاهلية، وأن الفصاحة دين العرب الذي دانوا به جميعاً، فلو أنهم فعلوا ذلك - أي التعليق - لما أتوا بشيء غير نكير. ومع ذلك لم تصح عنده قصة التعليق مرجحاً أنها موضوعة. وبعد أن يعرض لرأي ابن النحاس السابق ذكره، ويسوق ما جاء في الخزائن، يعرض لخبر التعليق الذي ساقه ابن الكلبي فيرفضه لعدم ثقة ابن النحاس به،

ولأنه خبر أغفله أكثر مؤرخي الأدب مثل صاحب «الجمهرة» وابن قتيبة والجاحظ والمبرد وصاحب «الأغاني» مع أنهم أوردوا في كتبهم نقفاً وأبياتاً من هذه القصائد.

ثم يورد أسماء المعلقات ويعرض لاختلاف العلماء حول أصحابها، وهذا يدل على أن بين الرواة اختلافاً فيها، فلو كان خبر التعليق صحيحاً لكان نصاً في تعيين الأسماء. ويخلص إلى أن حماداً هو أول من اختار هذه القصائد السبع، وأن ابن الكلبي هو الذي ذكر خبر تعليقها على الكعبة، وليس ببعيد أن يكون قد رأى انصراف الناس عن شعر الجاهليين، «فاختلق ابن الكلبي - أو غيره - خبر التعليق، ليصرف وجوه الناس إلى هذه القصائد»، وأن الذي روى خبر التعليق إنما أخذه من تعليق قريش للصحيفة، أي صحيفة مقاطعة بني هاشم. ويختم رأيه بأن أحداً من رجال الصدر الأول لم يذكر التعليق، «مع أنهم تكلموا في الشعر والشعراء، وفاضلوا بينهم»⁽²⁴⁾.

هذه أهم المسائل التي أثارها الرافعي في رفضه حكاية التعليق، وقد استطاع بدقته وإحاطته أن يلم بأطراف الموضوع، ويجمع شتات الأخبار المتعددة ويسلكها في خيط واحد، مؤيداً بها وجهة نظره، فأصبح مصدراً أساسياً اعتمد على أخباره جل من جاء بعده.

ويأتي بعد الرافعي محمد الخضر حسين، حيث يعرض لهذه القضية في مجمل رده على طه حسين دفاعاً عن الشعر الجاهلي وصحته، فنجدّه يميل إلى رأي الذين أنكروا التعليق، ويرفض الرأي القائل إن المقصود بالتعليق هو تعليقها في الدفاتر، ويسلم بصحة قول القائلين بأنها سميت معلقات لعلوقها بأذهان صغارهم وكبارهم ومرؤوسيهم لشدة عنايتهم بها، ويرى أن هذا أحسن وجه في تسميتها معلقات⁽²⁵⁾.

ويبدأ عبد المتعال الصعيدي من حيث انتهى محمد الخضر حسين، فهو يرى أن العناية بجمعها دليل على أنها لم تكن معروفة بالمعلقات، فلو كانت مجموعة لم تكن هناك حاجة إلى جمع حماد لها، فاسم المعلقات جاء بعد ذلك من حفظها وشرحها، ثم شغفوا بذلك الحفظ والشرح، واتخذوها متوناً شعرية مثل المتون التي دوت في العلوم بعد جمعها، وشغف الناس

بحفظها وتعليق الشروح عليها . ولكن هذه القصائد كانت أسبق جمعا من هذه المتون، حتى أتى عليها زمن وهي منفردة بعناية الناس بتعليقها حفظا وشرحا، فشاع لها بين الناس هذا الاسم الجديد «المعلقات»، ونسوا به اسمها القديم «القصائد المشهورات»، ثم مضوا على ذلك إلى أن جاء من العلماء من عني بفهم هذا الاسم الجديد لها، ومعرفة سر إطلاقه عليها، ففرض له تلك الفروض الخاطئة. ويرى أن اللغة تسوغ اشتقاق هذا الاسم، فإن الحفظ تعليق لما يحفظ بمحل حفظه، والشرح تعليق على ما يكون هو شرحا له، ولاتزال الشروح التي توضع على المتون ونحوها تسمى شروحا وتعليقات، ويستشهد باستعمال اللغة لكلمة «علق علم»، بمعنى يحبه ويتبعه، فهذه المعلقة معلقة مما حدث للناس بعد جمعها من حبهم لها، وتتبعهم إياها بما كانوا يتبعونها به من حفظها وشرحها، وهي معلقة بمعنى محفوظات أو مشروحات، وقد خصت بهذا الاسم لأنها كانت أول ما عني بجمعه وحفظه وشرحه من الشعر.

وبعد أن يبسط رأيه يرد الرواية القائلة بأن هناك ملكا يعلق القصائد في خزانته، ويقول إن بعضهم رجح أنه النعمان بن المنذر، مع أن عصره أحدث من عصر كثير من أصحاب المعلقة، مثل امرئ القيس وطرفة وعمرو والحارث، فلا يصح أنه هو الذي علق قصائدهم بخزانته بعد إنشادها بسوق عكاظ. ويعرج إلى سوق عكاظ مؤكدا أنه أحدث بكثير من أصحاب المعلقة، فقد أقيم بعد عام الفيل بخمس عشرة سنة⁽²⁶⁾. وقد بقي إلى سنة تسع وعشرين ومائة⁽²⁷⁾.

ويعرض الدكتور أحمد محمد الحوفي قضية التعليق، فيرفضها موردا الاعتراضات التي سبق أن أوردها سابقوه، ومضيفا بعض الجزئيات المكملة، ويرى أن الاسم قد يكون انحدر من أنها كانت تعلق في سقف أو على جدار مطوية على عود أو ما يشبهه، «فالعرب كانوا يكتبون في رقاع مستطيلة من الحرير أو الجلد أو الكاغد، يوصل بعضها ببعض، ثم تطوى على عود أو خشبة، وتعلق في جدار الرواق أو الخيمة أو سقف الدار...»، وهو رأي أحمد الإسكندري. وقد يكون الاسم جاء من أن العرب كانوا يطلقون على القصيدة الجيدة سمطا، والسمط: العقد النفيس الذي يحلى

به الجيد، ثم أطلقوا على هذه القصائد المعلقة السبع بدل السموط السبع، لأن السمط يعلق، وكانت خفة اللفظ سببا في شيوعه وغلبته على لفظ السموط، ويعرض بعد ذلك إلى آراء سابقة لعلماء ناقشوا هذه القضية (28).

ويرى الدكتور شوقي ضيف أن القول القائل بأن المعلقة كانت مكتوبة ومعلقة في الكعبة هو من باب الأساطير، وأنه تفسير فسر به المتأخرون معنى الكلمة. ويعلق قائلا: «ولو تنبهوا إلى المعنى المراد بكلمة معلقة ما لجأوا إلى هذا الخيال البعيد»، ومعناها: المقلدات والمسمطات، وكانوا يسمون فعلا قصائدهم الجيدة بهذين الاسمين وما يشبههما». ويعود في موضع آخر فيضيف إلى ما سبق أن ذكره: «وإنما سميت بذلك لنفسيتها أخذا من كلمة العلق بمعنى النفيس» (29).

هذه أهم الآراء التي تداولها منكرو التعليق مع تفاوت فيما بينهم في درجة الإنكار ونوعيته، وبينما يطيل بعضهم الاستشهاد والتعليل يكتفي الآخر بالإشارة العابرة والرأي الحاسم مسلما بالشك مطمئنا إلى ما ذهب إليه من تعليق وتفسير.

مؤيدون للتعليق

وعلى الطرف الآخر يقف المؤيدون وقد أثارتهم الحدة التي طرحت بها القضية، فانبهروا يدلون بحجتهم موضحين الأسباب التي قبلوا على أساسها قصة التعليق وبيان موقفهم من القضية. فهذا جرجي زيدان في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» الصادر سنة 1911م يتعرض لهذا الموضوع عارضا رأي ابن النحاس المنكر للتعليق، ومؤكدا أن هذا العدد الكبير من الباحثين الذين سلموا بالتعليق مرجح قوي للتعليق، ويعلق قائلا: «وقد وافقهم أكثر العلماء والباحثين في هذا الموضوع، وإنما استأنف إنكار ذلك بعض المستشرقين من الإفرنج، ووافقهم بعض كتابنا رغبة في التجديد من كل شيء».

وأي غرابة في تعليقها وتعظيمها بعد ما علمنا من تأثير الشعر في نفوس العرب وتعظيمهم أصحابه؟ أما الحجة التي أراد ابن النحاس أن يضعف بها القول بتعليقها فهي غير وجيهة، لأنه قال: «إن حمادا رأى

زهّد الناس بالشعر... إلخ، والحقيقة أن الناس لم يكونوا راغبين في الشعر مثل رغبتهم في أيامه. ألم يكن الخلفاء يستقدمون حمادا هذا من العراق إلى الشام ليسألوا، عن بيت من قاله أو فيم قيل»⁽³⁰⁾.

وفي سطور عابرة يشير أحمد حسن الزيات إلى حكاية التعليق مذكرا برأي ابن النحاس ونولده، ويختتم كلامه قائلا: «على أن تعليق الصحائف الخطيرة على الكعبة كان سنة في الجاهلية بقي أثرها في الإسلام. فمن ذلك تعليق قريش للصحيفة التي وكدوا فيها على أنفسهم مقاطعة بني هاشم والمطلب لحمايتهم رسول الله - صلى الله عليه وسلم - حين أجمع على الدعوة، وتعليق الرشيد عهده بالخلافة من بعده إلى ولديه الأمين والمأمون، فلم لا يكون الأمر كذلك في هذه القصائد مع ما علمت من تأثير الشعر فيهم ومكانة الشعراء منهم؟ على أن لهذا الأمر نظائر في أدب الإغريق، فإن القصيدة التي قالها بندار زعيم الشعر الفغائي يمدح بها (دياجوراس) قد كتبوها بالذهب على جدران معبد أثينا في لمنوس»⁽³¹⁾.

ويقف محمد هاشم عطية مع الزيات في رأيه، فالعقل لا يرى مانعا من صحة التعليق، ويجوز أن يقع في أيام الموسم كلها أو بعضها، ويكون في ساعة من نهار، وينقل رأي الزيات وأدلته⁽³²⁾.

ويرد ناصر الدين الأسد كلام ابن النحاس، ذاهبا إلى أن القول بأن حمادا هو الذي جمع هذه القصائد لا ينفي أنها كانت مكتوبة أو معلقة، فإن كان هو قد جمعها بعد أن كانت مفرقة أو جردها، فإن هذا ليس حجة على بطلان تعليقها، وقد ثبتت عناية الخلفاء الأمويين بجمع الشعر الجاهلي وكتابته وحفظه. وأعاد إلى الأذهان طرح عبد الملك بن مروان شعر أربعة منهم وإثباته أربعة، وكذلك المقولة المنسوبة إلى معاوية بن أبي سفيان بشأن تعليق قصيدتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة. ويعرج على اعتراض المحدثين ناقضا أدلتهم، فإن كان الاعتراض على مبدأ الكتابة فقد أثبت في كتابه الموسع معرفتهم لها وشيوعها بينهم. أما إذا كان مرد الاعتراض يعود إلى احترام قدسية الكعبة بما لا يبيح أن تعلق فيها المدونات والمكتوبات، فإن مرويات التاريخ تقول إنهم كانوا

يعلقون وثائقهم وكتاباتهم ذات القيمة، ودل على ما ذهب إليه بتعليق حلف خزاعة لعبد الملك وصحيفة مقاطعة بني هاشم السالفة الذكر، ويخلص بعد ذلك إلى ترجيح حذر لتعليق القصائد⁽³³⁾.

ويتصدى بدوي طبانة لهذا الموضوع، وبعد أن يعرض النصوص القديمة يقول: «ولا نجد من الأسباب الظاهرة أو الخفية ما يدعو إلى الشك في صدق هذه الروايات ولا نرى سببا معقولا يدعو إلى نفي هذه المعلقات، أو تكذيب هذه الروايات التي توارد عليها الرواة في مختلف العصور»⁽³⁴⁾.

ويعرض بعد ذلك إلى بعض الذين شكوا في هذه القصة قديما وحديثا، ويناقش ابن النحاس محللا عبارة «اختلفوا في جمع هذه القصائد...»، منتهيا إلى أن معنى ظاهر اللفظ يشير إلى أن تلك القصائد كانت موجودة أو مجموعة حين وصلت إلى العلماء والرواة، ولم تكن هناك حاجة إلى الجمع من جديد، وإنما يكون مجال الجمع محصورا في تنسيق ما وجدوه مجموعا واستبعاد بعض هذه القصائد وحصرها في تلك السبع.

ويربط بين الملك الذي يطلب تعليق هذه القصائد بخزانته، كما ذكر ابن النحاس، وما ذكر ابن سلام عن وجود ديوان من أشعار الفحول عند النعمان بن المنذر، بيد أنه يشك في أن يكون النعمان حريصا على حضور هذه المواسم في عكاظ، وكذلك في كون النابغة هو الذي ينقل إليه ما يستحسنه فيأمر بتعليقه في خزانته، فلم يثبت إنشاد النابغة لهذه المعلقات أو أكثرها، ولم تعرف صلة بينه وبين أصحابها، فكل ما يقال هو أن هذا الملك كان حريصا على أن ينقل إليه هذا الشعر الذي ينشد في المواسم، فإذا استحسن منه شيئا أمر بتعليقه في خزانته إلى جوار ما مدح فيه هو وأهل بيته. وهذا لا يتعارض مع رواية تعليقها على الكعبة، فقد يكون تعليقها في خزانته تقليدا للمتبع في تعليقها على الكعبة، وبهذا يكون قول ابن سلام «فصار ذلك إلى ابن مروان أو ما صار منه» متما وموضعا لما قاله ابن الكلبي من أن عبد الملك بن مروان طرح شعر أربعة منهم وأثبت مكانهم أربعة، فهذا شعر مجموع انتقل من ملك إلى ملك⁽³⁵⁾. أما ما ذكر من أن بعض أمراء بني أمية أمر من اختار له سبعة أشعار، فهذه الرواية تختص بمعلقات جديدة ويدعم قوله أنها كانت تسمى «المعلقات الثواني» تشبيها بالمعلقات.

ويرى أنه مع نفي ابن النحاس للتعليق فإن شيوع هذه الفكرة يؤكد أن لها سندا، ويكرر الأخبار التي رواها من ذكروا التعليق، لينتقل إلى مناقشة المنكرين مؤكدا معرفة العرب للكتابة، موردا بعض الشواهد المشهورة، ولا يرى في إغفال كيفية التعليق، ومن أمر به من الملوك والأشراف والقضاة، سببا للشك، فالإغفال ليس دليلا على عدم الحصول، ولا ينهض دليلا على المنع، فالحجتان متقاومتان في السلب والإيجاب، بيد أن في إشارة ابن خلدون إلى أنه كان يتوصل إلى التعليق من كان مقتدرا بقوميته وعصبيته ومكانه من مضر إجابة على هذا.

ويتصل بهذا ما ذكر من أن الكعبة احترقت وهدمت وأعيد بناؤها، ولم يذكر أحد شيئا عن المعلقات، فيرد بأن المؤرخين لم يذكروا شيئا عن غيرها، وليس عدم ذكرهم لهذه الآثار بمانع من وجودها، ومن الطبيعى ألا يبقى الحريق شيئا منها. ويرى في قول القائلين إن توقير العرب للكعبة كان يمنع أن يدنسوها بمثل مجون امرئ القيس وفسوق طرفة بأن هذا قياس الجاهليين بالمسلمين، مذكرا بموقف ابن سيرين وابن عباس من الشعر وهما من علماء المسلمين، ويرد التفسيرات المختلفة مؤكدا أن أسير هذه الافتراضات، التي لا تخلو من ضعف، التسليم بصحة الروايات التي تقول بكتابتها على الكعبة، ما لم تقم الأدلة القاطعة بنقض الروايات التي سارت مع الزمن، ورضيها المحققون من العلماء ويشير إلى عدد من الأخبار التي تؤكد الاهتمام بتعليق الصحائف وأشياء أخرى⁽³⁶⁾.

وفي هذا السياق نشير إلى كتاب «المعلقات سيرة وتاريخ» لنجيب البهبهتي⁽³⁷⁾ ووقفته تاريخية، يحتشد فيها للدفاع عن ابن الكلبي راوي خبر التعليق. ويرد على من اتهمه بالكذب، متابعا ما سبق أن درسه من مصادر ووثائق تؤكد سلامة الروايات الجاهلية، مشيرا إلى ما كتبه المناذرة الجاهليون، وخبر رؤية معاوية معلقتي الحارث وعمرو بن كلثوم معلقتين بالكعبة دهرا، ويدافع عن رواية ابن عبد ربه وأن كتابه من أمهات الكتب الموثوق بها، ويوثق حمادا، وأنه كان أمينا على «خزانة كتب الدولة الأموية» في عهد الوليد بن يزيد وأخطر ما في الخزانة مكتبة ملوك المناذرة

الجاهليين، ويردد خبرا عن الخصائص: «أمر النعمان فنسخت له أشعار العرب في الطنوج»، ويربط هذا الفعل بتعليق «المعلقة العربية الأولى: ملحمة جلجامش» في المعابد.

ويستمر مناقشا، معتمدا في بعض حججه على ما ورد عند صاحب الجماهرة، خصوصا خبر المفضل، ويورد النص الذي قيل في سياق الحديث عن مذهب عنتر، ويعرج مناقشا ما إذا كان التعليق مؤقتا أو دائما.

كان دفاعه، لخبرته التاريخية، مجيدا عن النقاط التي مرت علينا في عرضنا لتاريخ التعليق، ولكن الشكوك لاتزال قوية، فإثبات دقة رواية الشعر وتواترها ومصادقية الرواة لا يؤكد التعليق من حيث هو تعليق، بل إن إثبات هذه الدقة يؤكد عدم التعليق، فلو كان هو في هذه الدرجة العالية من الصحة لما أغفله الثقات الذين ذكرهم أو من رووا عنهم من علماء التأليف المعتمدين؛ فبروز الخبر فجأة بعد أكثر من مائة عام من التأليف والتوثيق، يصبح قبوله عسيرا، وسط هذا الجو العلمي الذي أكده الأستاذ البهيتي نفسه.

لقد بقيت الملاحظات، كما ذكرنا في بداية كلامنا، موضوعا خصبا مغريا، كلما فرغ كاتب كان هناك كاتب آخر مجاور له يدني قلمه من حقلها الوافر.

* * *

وقفه لهنز شجرة القضية

هذه أهم ملامح هذا النقاش الحاد الذي حاولنا، بقدر الطاقة والجهد، أن نسوقه بأمانة محاولين، ما أمكن، استخدام ألفاظ أصحابه لتكون أقرب إلى بيان آرائهم، وقد تركز حول محور واحد هو مصدر اسم الملاحظات بين تصديق قصة التعليق وإثباتها عند المؤيدين، ونفيها من جانب المعارضين مع محاولة إيجاد تفسير جديد لهذا الاسم.

إننا عندما نعود إلى أصل القضية كي نهز أصل شجرتها لنرى ثباتها أولا ففيه بيان الحقيقة إن تيسر كشفها، نجد أن قصة التعليق رويت خبرا على لسان ابن الكلبي (ت 204هـ)، وحين نتمعن فيه سندنا ومضمونا نجد فيه خبرا غابت ملامح سنده التاريخي، فأول إشارة إلى حديثه جاءت على لسان الرافعي في الجزء الأول من كتابه، وهي إشارة عابرة قال فيها:

«وهو أول من افترى خبر كتابة القصائد السبع وتعليقها على الكعبة. كما سيأتي في باب 398/1». وقد توفي الرافي ولم ينشر الجزء الثالث فتولى الأستاذ محمد سعيد العريان نشره من المسودات، لذلك جاء نص ابن الكلبي من دون أن يسند إلى مرجع، وقد اعتمد جل الباحثين المحدثين على الرافي⁽³⁸⁾. في إيراد هذا النص، ولم يستطع أحدهم أن يحيلنا إلى مصدر آخر من المصادر القديمة، فقد ظلوا ينقلون عن الرافي من دون أن يرفعه أحد منهم إلى مصدر أقدم.

وقد عدت إلى مصادر تلك الفترة التي كتب فيها الرافي كتابه، فوجدت أن هذا النص ورد في مصدرين ثانيهما أخذ عن أولهما: الأول هو النسخة المطبوعة من «شرح الزوزني» في المطبعة الميمنية في مصر سنة 1315 (1897) صححه محمد الزهري الغمراوي، وفي الصفحة الأولى هامش فيه ما سمي بفائدة مضافة إلى الكتاب هذا نصها: «إنما سميت المعلقات لأن العرب في الجاهلية كان يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به. ولا ينشده أحدا حتى يأتي مكة فيعرضه على قريش، فإن استحسنوه روي وكان فخرا لقائله، وإن لم يستحسنوه طرح ولم يعبأ به. قال أبو عمرو بن العلاء: وكانت العرب تجتمع في كل عام بمكة، وكانت تعرض أشعارها على هذا الحي من قريش. قال ابن الكلبي فأول شعر علق في الجاهلية شعر امرئ القيس علق على ركن من أركان الكعبة أيام الموسم حتى نظر إليه ثم أحدر فعلق الشعراء ذلك بعده، وكان ذلك فخرا للعرب في الجاهلية، وعدد من علق شعره سبعة نفر، غير أن عبد الملك طرح شعر أربعة وأثبت مكانهم أربعة، وروى آخرون أن بعض أمراء بني أمية أمر من اختار له سبعة أشعار فسمها المعلقات الثواني، وسنأتي على ذلك أجمع، ونذكر أخبار أصحاب القصائد وأنسابهم والسبب الذي دعاهم إلى ذلك... أ. هـ».

هذا النص نقله أولا محمد بك دياب في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» الذي نشره العام 1900، وقد فرغ منه وفحص قبل ثلاث سنوات من النشر (1897)، وهي السنة نفسها التي نشر فيها شرح الزوزني السابق الذكر⁽³⁹⁾.

وإذا طابقنا النص عند كل من محمد دياب والرافعي على الزوزني وجدنا أن النقل يكاد يكون في الألفاظ نفسها، مما يشير، من دون شك، إلى أنهما نقلًا هذه الفائدة المثبتة في هامش الشرح وليست منه. ما نستطيع قوله في هذا المجال هو أن هذا الخبر لم يرد في الأصول الأولى المعروفة منسوبًا لابن الكلبي، وقد كان من الأولى أن تهتم به الكتب التي اعتنت بالمعلقات أو تلك التي تناولت حياة ابن الكلبي، ولو كان هذا الخبر صحيح النسبة إليه لما أغفله ابن النحاس في مناقشته هذا الموضوع، وهب أنه تجاهله ليعطي رفضه للتعليق قوة ونفاذًا، فما بال ابن عبد ربه وهو من المغرمين بمثل هذه الحكايات يتجاهله فلا يطعم كتابه بهذه الحكاية وقد اعتمد عليه في غير هذا كثيرًا. ونحن هنا لسنا في مجال التشكيك في صدق ابن الكلبي مع كثرة الطعن فيه⁽⁴⁰⁾، إن صحت نسبة الخبر إليه، بقدر ما نشك في انحدار هذه الرواية عنه حقيقة، فإذا ثبت هذا فإن ما ذكره لا يزيد على كونه اجتهادًا في التفسير من جانبه، فاهتمامه بالأخبار والحكايات التاريخية عن سيرة العرب يساعد على هذا لو أن هذه القصة جاءت عن أكثر من طريق.

أما ملاحظتنا الأخرى فتصب على نص الخبر، فهو متناقض من داخله. فقد ذكر أن أول من علق في الجاهلية شعر امرئ القيس، علق في «أيام الموسم حتى نظر إليه، ثم أحدر، فعلقت الشعراء ذلك بعده». إذن التعليق كان في أيام الموسم فقط، وهذا جائز مقبول، غير أنه في ختام نصه يقول: «إن عبد الملك طرح شعر أربعة منهم وأثبت مكانهم أربعة»، فهذا يعني أن التعليق دائم بل استمر حتى أيام عبد الملك وهذا ما لم يقله أحد. وإذا اعتبرنا أن هذا الطرح هو الذي أحدث هذا الخلاف في عدد الشعراء فإن العدد في هذا الحسبة، إذا أعدت الأربع المطروحات، على اعتبار أنها سبق وعلقت فسيكون العدد إحدى عشرة قصيدة بينما الثابت أنها بزياداتها تكون عشر قصائد.

ولنا أن نتساءل كذلك: هل كانت تلك المسابقات أدبية، أو مناظرات قبلية؟ فإذا عرفنا أنه لم تثبت عندنا زيارة كل هؤلاء الشعراء لعكاظ أو مكة في هذه المواسم، فهل قامت القبائل المتنافسة والمتحاربة بتعليق هذه

القصاصد؟ هل عقلت كندة شعر امرئ القيس؟ وعيس عقلت شعر عنتره، وفي المقابل علق زهير معلقته؟ أما قصيدة عمرو بن كلثوم فتقابلها قصيدة الحارث بن حلزة، وهما متعارضتان، فما بال قصيدتي لبيد وطرفة؟ من الذي علقهما؟ إشكالات تحتاج إلى جواب شافٍ.

وبينما يقف هذا النص المخلخل وحيدا نجد أن عددا من ثقات عصر ابن الكلبي من مثل ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة خلت كتبهم المعاصرة له من أي إشارة لهذا التعليق. وجدير بالجاحظ مثلا الذي لم يترك شاردة إلا اصطادها أن يلتقط هذا الخبر لو كان من مرويات عصره.

أما نص ابن عبد ربه فتجده مغفلا من الإسناد، أورده في أول باب الشعر ممهدا له بمقولات عامة. ولم يكن صاحب العقد في كتابه هذا من أهل التحقيق والنظر، فقد جعله للتسلية والثقافة العامة، فحق له أن يلتقط كل واردة وشاردة، جامعا فيه ما شاع بين الناس، وقد نص على هذه الحقيقة في أول كتابه قائلا: «وحذفت الأسانيد من أكثر الأخبار طلبا للاستخفاف والإيجاز، وهربا من التثقل والتطويل، لأنها أخبار ممتعة وحكم ونوادر، لا ينفعها الإسناد باتصاله، ولا يضرها ما حذف منها»⁽⁴¹⁾.

ونعود مرة أخرى إلى نص التعليق الذي أورده ابن عبد ربه، وفيه ما يدل على أن العرب عمدت قاصدة إلى سبع قصائد تخيرتها وكتبها بماء الذهب وعلقتها على أستار الكعبة. وفي هذا النص جمع بين الاسمين بقوله تسمى مذهبات، وقد يقال لها معلقات، وهذا النص بدوره لا يوحي بالثقة التامة، وقد جاء من دون سند محدد رابطا بين اسمين هما المذبة والمعلقة، يضاف إلى أنه خبر ساقه كاتب من أقصى العرب عن عالم شرقي بعيد كان محاطا آنذاك بغلالة من الإعجاب تساعد على نشأة مثل هذه المقولات.

إننا لا نذهب إلى الشك في هذا الخبر، ولكننا نجد من العسير قبوله وسط هذا الرفض الحاد من عالم معاصر له هو ابن النحاس، الذي اعتمد في شرحه على شارح آخر سبقه في التعرض للمعلقات هو ابن كيسان الذي سنتحدث عن شرحه فيما بعد، وقد أخذ عنه مباشرة، كما أخذ مرويات ابن قتيبة عن ابنه واهتم اهتماما خاصا بشرح الشعر.

ويلحق ابن رشيق ابن عبد ربه، فحين نفحص قوله نجده ملفقا أخذه من ثلاثة مصادر هي الجمهرة، وقد أشار إليها مضيئا ما جاء عند ابن عبد ربه، وختم رأيه بجزء من كلام ابن النحاس، من دون أن يعير اهتماما إلى أن صاحب الجمهرة خالف ابن عبد ربه في الاسم فلم يسمها معلقات بل سموطا، وكذلك تجاهل اعتراض ابن النحاس، فما ساقه لا يزيد على كونه تليقا بين هذه الروايات الثلاث مع إضافة لا تذكر وعبرة «ذكر ذلك غير واحد من العلماء». ويلحق به ابن شرف القيرواني الذي جاءت تعليقاته مفردة حين ذكره بعض شعراء المعلقات في عصر بدأ الاسم يأخذ طريقه إلى الانتشار.

وليست الكلمة العابرة - في معرض حديث ليبد - في رسالة الغفران بقوله: «فأنشدنا ميميتك المعلقة»، بكافية لإثباته، وقد جاءت يتيمة مفردة. فمع أن أبا العلاء أفرد صفحات طويلة لأصحاب المعلقات لم يرد هذا اللفظ إلا مرة واحدة مع أن سياق بعض العبارات كان يقتضي وروده⁽⁴²⁾. فكيف نقتنع بهذه الإشارة اليتيمة؟ ولو سلمنا بها فهذا لا يضيف جديدا، ففي عصر المعري كان هذا الاسم قد شاع وانتشر، فأصبح علما على هذه القصيدة، وكتاب «رسالة الغفران» ليس بحثا علميا بقدر ما هو رحلة خيالية، فالحديث عن المعلقة واستخدام الاسم الشائع أقرب إليه.

ولا شك في أن ابن خلدون المتأخر في الزمن، واجهته هذه المقولة الشهيرة، فقبلها من الذين رووها، فنشتم من عبارته روح ابن عبد ربه في قوله إن الشعر كان ديوان خاصة العرب، وإشاراته إلى «أنه مقيّد للأيام وشاهد على الحكام». نجد تحول هذا القول عند ابن خلدون إلى أن الشعر «كان ديوانا للعرب فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم»، وهو قول وارد عند ابن سلام. وبقيّة عبارته فيها خبر ابن كلثوم الذي قام بعكاظ خطيبا، والناطقة حكم الشعراء، فقبل حكاية التعليق. ولما كان مؤرخا للحضارة وليس دارسا للأدب فقد جاءت عبارته عامة، ولما اصطدم باختلافهم حول عدد الشعراء عد سبعة منهم، وأضاف كلمة غيرهم دلالة على الاختلاف الحاصل. وانتقل إلى تفسير التعليق بأنه آت من النظرة القبلية، فهذا تفسير من جانبه وليس عارضا لحقيقة تاريخية.

ولم يكن ابن خلدون محيطاً بالقضية من أطرافها، فأدخل علقمة بن عبده ضمن رجال المعلقات. ولهذا تفسير معقول يكشف لنا وهمه، فقد لفت نظره شيوع ديوان هذا الشاعر عند أهل الأندلس والمغرب، وقد حظي بالشرح، وضم إلى دواوين الشعراء الستة التي شرحها الأعلام والبطلوسي، وضمنا ديوانه إلى دواوين بعض أصحاب القصائد السبع وإن لم يكن منها. إن كلام ابن خلدون لا يثبت التعليق بقدر ما يشير إلى شيوع هذه المقولة في العصور المتأخرة.

ويتلقف البغدادي هذه الروايات المتعددة فيسوقها في كتابه الكبير «الخرزانية»، وقد فهم هذه الأخبار في ضوء ما تجمع لديه فهما خاصا، فالخبر الأول القائل إن العرب كانت تقول الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به حتى يعرضه على أندية قريش. هذا الشطر من كلامه استوحاه من خبر علقمة⁽⁴³⁾، ملحقا به نص التعليق مع إضافة كلمات ابن الكلبي «وأول من علق شعره... إلخ»، وبعدها يورد نص كلام ابن رشيق ليعود مرة أخرى إلى نص ابن الكلبي ناقلا منه العبارة «وقد طرح عبد الملك بن مروان شعر... إلخ».

إن هذه النصوص ينطبق عليها ما سبق أن قلناه حين عرضناها نقلا عن مصادرها الأساسية، ولا يزيد البغدادي على كونه ناقلا أو ملفقا بين الأخبار جميعا في كتابه، بتناقضها، من دون أن يجد الرغبة في مناقشتها، لذلك نجد بجانبها الخبر الثالث والذي يذهب إلى أن بعض أمراء بني أمية أمر من اختار له سبعة أشعار سماها المعلقات. فهذا النص يطرح فكرة التعليق الحقيقية جانبا، ويثير فكرة الاختيارات التي سادت في فترة التدوين، وهذه الرواية تتطابق مع ما ذكر من اهتمام عبد الملك بأخبار العرب، وتزداد أهميتها حين نضعها بجانب المأثور من الأخبار حول اهتمام بني أمية ابتداء من معاوية بهذا الجانب من العلم، وقد استمرت هذه السنة عند خلفاء بني أمية وتناثرت أخبار كثيرة تؤكد هذا الاهتمام، غير أنها من جانب آخر تلغي الرواية التي اتفق عليها من أن حمادا هو الذي اختارها. فهل المقصود أن الذي اختار هو حماد بناء على أمر هذا الأمير الأموي؟ ولنا أن نسأل من هو هذا الأمير؟ نحن لا ندري من أين جاء

به البغدادي، وكل الذي نخشاه أن يكون خاضعا لحكاية الملك الذي كان يحتفظ بهذه القصائد في خزائنه، أو ما أشيع عن خبر «الطنوج» الذي كان يحوزة النعمان وانحدر إلى بني أمية. غير أنه لا يزيد على كونه خبرا انفرد به البغدادي المتأخر، وساقه سياقة عامة غير محددة.

ومع هذا التناقض الظاهر بين هذه الروايات يعود مرة إلى إيراد خبر التعليق بصورة جزئية وعلى لسان معاوية الذي نص على أن قصيدة الحارث وقصيدة عمرو كانتا معلقتين في الكعبة.

نص غريب نقله المحدثون كلهم عن الخزائنة من دون أن يشيروا إلى مرجع آخر يسند، مما يدل على انفراجه به، وهذا يؤكد خفاء هذا النص وندرته. وقد عثرت على هذا النص في مخطوطة لشرح مجهول المؤلف وغير موثق تحت عنوان «شرح القصائد السبع»⁽⁴⁴⁾، وقد ورد هذا النص في مقدمة قصيدة عمرو بن كلثوم ضمن حديث طويل⁽⁴⁵⁾، فلعلة أخذ هذا النص عن هذه المخطوطة، فنحن نعرف أنه قضى وقتا في أول حياته ووقفت العلم في الشام. أو أنهما نقلا من مصدر واحد. إن هذا النص وإن دفع قضية التعليق إلى الأمام فإنه يظل محاطا بالشكوك لمكانة قائله المرموقة وتفرد هذه النسخة المتأخرة بإيراده من دون غيرها من الشروح، مع ملاحظة شيوع قصة التعليق في هذا العصر المتأخر.

أخيرا

إن هذه الملاحظات التي أحاطت بأخبار التعليق توهم من قواه وتقلل من درجة صدقه، ومع تسليمنا بدفاع المدافعين عن عدم منافاته للعقل والعادة وانسجامه مع بعض الأحداث المسجلة فهذا لا يعني ضرورة وجوده، فالشك الأكبر ليس في حقيقة التعليق، ولكن في صدق الأخبار مع وجود هذا التناقض والتعارض فيما بينها، وإذا وضعنا كلام ابن النحاس في كفة مع القائلين بخبر التعليق نجد رجحان كفته في هذا الموضوع على ابن عبد ربه مثلا. يضاف إلى هذا أن مقام الحديث وصدقه عند من يسوقه من دون تعليق أو نسبة لا يستوي بكلام المنكر المؤكد لإنكاره، فهناك إضراب وابتعاد عن التعليق يقبل كل الاحتمالات،

وهنا ثبات وحزم، فهذا الخبر يحتمل الصدق والكذب والمبالغة، والفاصل بينها هو السند التاريخي الموثق، وهذا ما لم نجده عند الذين رووا هذه القصة ودافعوا عنها. وقد عرضنا في الصفحات السابقة لدواعي الشك الحذر تجاه هذه النقول المتعددة من دون أن نتحمس للرفض أو القبول ما دام اليقين بعيداً.

أما الذين أنكروا حكاية التعليق فيهمنا أن ننبه إلى أن ابن النحاس قديماً والرافعي حديثاً رفضا قصة التعليق فسقطت من اعتبارهما من دون أن يعيرها أي اهتمام، أما بقية الباحثين من عرب ومستشرقين فقد رفضوا القصة وقبلوا الاسم، فشغلوا أنفسهم في إيجاد تعليل لهذا الاسم. ومع أن الأصل التاريخي كان واضح المعالم، تعليق حقيقي على مكان قائم معروف، فإننا نجدهم قد انصرفوا إلى التعليل المجازي أو اللغوي أو الفني، مع أن سقوط أصل القصة يعني سقوط الاسم ذاته. غير أن رفضهم الذي قام على أساس أن الاسم كان موجوداً أصلاً بينما القصة المرافقة هي الجديدة، دفعهم إلى الدخول في هذا المسلك الوعر، فتوالت الافتراضات من دون تعليل واضح لسبب النسيان، خصوصاً أن الفترة التي تكاملت فيها المعلقات كانت الحوادث فيها أقرب إلى التسجيل، كما أن التقارب اللغوي أو الترادف ليس حجة معقولة لتبادل المواقع. ألم نسمع قول ابن النحاس حين يذكر: إنه ليس لنا أن نعترض في الألقاب وإنما نؤديها على ما نقلت إلينا.

إن موقفنا الواضح تجاه هذه القضية يحكمه اعتباران رئيسيان، أولهما: أن هذه القضية تاريخية وليست فنية، تقف خارج إطار الفن الشعري للمعلقات، وقد يكون فيها لمحة تفضيل لشعراء معينين أو قصائد بعينها، ولكن هذا الاعتبار متوافر وقائم تحمله الأسماء الأخرى التي هي أقرب إلى الصحة والثبات. ولقد حاول المتحمسون، بإعجابهم المتحمس، جعل هذه القصائد السبع معلقة في سترار القدسية وليس هذا بلازم، أما الذين نفوا التعليق وسلموا بالاسم فقد انتقلوا إلى تفاسير لغوية لا تفيد شيئاً أو إلى تعليقات فنية بعيدة عن تصور القدماء.

أما ثاني هذين الاعتبارين: فهو أن المعلقات جاءت ضمن خط متصل من المحاولات الجادة للاختيارات، وهو أول تأليف منظم لتوثيق الشعر انطلاقاً من النظرة الفنية واللغوية، وأمثلة هذا الجانب البارزة واضحة في «المفضليات» و«الأصمعيات»، وفيهما قصائد طوال كاملة ومختارة. وبجانب هذه تقوم «الحماسة» على الانتقاء الذوقي لمقطعات قصيرة، فالحاق هذه المجموعة المختارة بهذا الخط أكثر تلاؤماً مع المنطق التاريخي، وقد خفي علينا اسم جامعها، وإن نسبت إلى حماد. وإذا كانت «المفضليات» و«الأصمعيات» وجدتا في اسم صاحبيهما نسبة جيدة، وهي لاحقة للاختيار، وجاء اسم «الحماسة» متماشياً مع الباب الأول منها، فلماذا لا يكون عد هذه المجموعة هو الاسم المعقول والمتلائم مع طبيعتها، وقد ثبت عند العلماء وتواترت الأخبار في مصادر أقدم وأوثق من تلك التي تمسكت بالتعليق.

لقد ارتبطت المختارات بالتأديب والتعليم بجانب الأهداف الأخرى المصاحبة لها، لذلك يكون أقرب إلى الصواب والمنطق أن نسلك هذه المجموعة السبعية ضمن هذا الخط، خط التعليم والتأديب، فهي أقرب إلى روحه وأهدافه، ففيها أنفس قصائد الشعر الجاهلي التي تمثلت بها اللغة العربية في أصفى مواردها، بجانب القيمة الفنية العالية.

ويدعم قولنا خبران أقدم عهداً من الأخبار السابقة، أولهما ما سبق أن ذكرناه من أن معاوية أمر الرواة بأن ينتخبوا قصائد لابنه فاختاروا اثنتي عشرة قصيدة من بينها القصائد السبع المشهورة، وقد كان تعليق راوي الخبر أبي الفضل أحمد بن طاهر (ت 280هـ): «ولولا شهرة هذه القصائد وكثرتها على أفواه الرواة وأسماع الناس وأنها أول ما يتعلم في الكتاب لذكرناها»⁽⁴⁶⁾. فهذه الإشارة إلى شيوعها عند المتعلمين تكشف المدار الذي تدور حوله هذه القصائد، فهي لا تزيد على أن تكون مختارات تعليمية خفي اسم مختارها فشاعت الأقوال من حولها.

ويدعم النص السابق بصورة أكثر صراحة ودقة ما جاء على لسان معاصره أبي بكر محمد بن داود الأصفهاني (ت 296هـ) في كتابه «الزهرة»، فبعد أن أورد أبياتاً من قصيدة الحارث بن حلزة قال:

«وهذه القصيدة، وإن كانت من السبع الجارية على ألسن الصبيان والمبتدئين، فلم يمنع ذلك من ذكرنا للأدباء والمتأدبين، وإنما فرضاً من هذا الباب أن نذكر ما ارتجل من الأشعار التي لم تجر رياضتها في الذاكرة، فإذا أضربنا عن ذكرها، وهي من خير ما ذكرناه كان غلطا في التأليف وهجنة على صاحب التصنيف، وعلى أنا لم نرسم منها إلا قليلا من كثير»⁽⁴⁷⁾.

إن هذين النصين أقرب إلى تقديم طبيعة هذه القصائد التعليمية، فشيوخها آت من اهتمام المعلمين بها، ولو أن هذين العالمين وصل خبر التعليق إليهما أو أن حمادا هو المتفرد بالاختيار لما ضرهما ذكره ليستوي الخبر الصحيح. وقد نص صاحب الزهرة على اسمها المشهور نمني به «القصائد السبع»، وهذا ما أميل إليه وأقبله، فالقارئ والأخبار المتواترة تنص على أن أقدم وأوثق اسم هو «القصائد السبع» سواء جاء الاسم بهذه الصورة أو تعددت صورته ضمن هذا المعنى من مثل السبع الجاهليات أو المشهورات أو السبع الطوال، فهذه كلها تدور حول محور واحد نلمس فيه اطراد الاسم وثبات العدد عند أهم المصادر التاريخية. وسنعرض في السطور القادمة أقوال الذين اهتموا بهذه القصائد اهتماما خاصا ولم يعيروا هذا الاسم أهمية كبرى، بل جاء سطرًا عابرا.

هي إذن: القصائد السبع

أقدم إشارة بين يدي عن هذه التسمية، القصائد السبع، هي تلك التي صُدِّرت بها النسخة المنسوبة إلى أبي سعيد الضير وأبي جابر، ومع أنها نسخة ملفقة كما سنتحدث عنها فيما بعد⁽⁴⁸⁾ فإن كلمة القصائد السبع تنصدر هذه النسخة التي تعود نسبة أهم شرح فيها إلى مطلع القرن الثالث، وهي بهذا تكون أقدم إشارة مسندة ومكتوبة ويرافقها أقدم شرح شبه منظم، فهو يسبق شرح ابن كيسان بسنوات عدة، فقد توفي الأخير سنة 299هـ، بينما توفي الأول على الأرجح قبل انصرام الثلث الأول من القرن نفسه، وتسبق شرح ابن الأنباري بمائة عام على الأقل.

ثانية الإشارات القديمة جاءت عابرة في كتاب «الشعر والشعراء» لابن قتيبة (ت 270هـ)، ذكر هذا في حديث عن عمرو بن كلثوم ومعلته المشهورة، يقول: «وكان قام بها خطيباً فيما كان بينه وبين عمرو بن هند وهي من جيد شعر العرب القديم، وإحدى السبع»⁽⁴⁹⁾.

أما ابن كيسان فمن المرجح عندنا أنه سماها السبع الطوال؛ فمع أن النسخة التي بين أيدينا ناقصة وملفقة وغير دقيقة، فإنها لم تشر إلى كلمة المعلقات. وإذا حال نقص صفحاتها دون معرفة العنوان الأصلي في المخطوط فإننا لم نعدم الإشارة الختامية لهذه النسخة، فقد ذكر جامعها - ولنا حديث لاحق عنه - «تمت السبع الطوال الجاهليات»⁽⁵⁰⁾، ومع أن راوي هذه النسخة يعود إلى عصر ابن كيسان نفسه، فإننا نجد ما يوثق هذا القول فيما رواه ابن النحاس بقوله: «فهذه آخر السبع المشهورات، على ما رأيت أكثر أهل اللغة يذهب عليه منهم أبو الحسن بن كيسان»⁽⁵¹⁾.

ونحن نعلم أن ابن النحاس هو أول منكري التعليق. ويعزز ما ذهبنا إليه أن الذين ترجموا لابن كيسان وذكروا شرحه باسم شرح السبع الطوال⁽⁵²⁾.

ويطرد الاسم بعد ذلك على أيدي الشراح، ابن الأنباري (ت 328هـ)، وهو العالم الثبت والثقة، يسمي شرحه «شرح القصائد السبع الطوال»، فابن النحاس (ت 338هـ)، وقد ذكرنا عبارته التي سلم فيها بأن القصائد سبع وأنه أضاف إليها قصيدتي الأعشى والنابغة، ابن درستويه عبد الله بن جعفر أبو محمد الفارسي النحوي (258 - 347هـ) وكتابه «تفسير السبع الطوال»⁽⁵³⁾، ومثله ما نسب إلى أبي علي القالي (ت 256هـ) من أن له كتاب «تفسير السبع الطوال»⁽⁵⁴⁾.

ويورد ابن النديم (ت 438هـ) اسم كتاب للعمري قاضي تكريت قائلاً: «وله من الكتب تفسير السبع الجاهليات بغريبها»⁽⁵⁵⁾. ويشير الباقلاني (ت 403هـ) إلى قصيدة امرئ القيس «ولما اختاروا قصيدته في السبعيات»⁽⁵⁶⁾. وينص الزوزني (ت 486هـ) في مقدمة كتابه «هذا شرح القصائد السبع»⁽⁵⁷⁾.

ويوضح التبريزي (ت 502هـ) في مقدمته قائلاً: سألتني أدام الله توفيقك أن ألخص لك شرح القصائد السبع، مع القصيدتين اللتين أضافهما إليها...⁽⁵⁸⁾. وفي نهاية شرحه للقصائد السبع المشهورات بقوله

«هذا آخر القصائد السبع وما بعدهما المزيد عليها»⁽⁵⁹⁾. ومثله يصدر موهوب بن أحمد الجواليقي (ت 540هـ) ويتصدر شرحه عنوان «السبع الطوال بغريبها»⁽⁶⁰⁾.

وهناك إشارات كثيرة لهذا الاسم، غير أنه منذ نهاية القرن السادس تبدأ هذه الأسماء تتداخل بحيث أصبحت عملية الترادف قائمة، فالنساخ وكاتبو التراجم لا يتحرون الدقة في ذكر عناوين الكتب ومسمياتها، وهو نوع من التساهل تفرضه عليهم طبيعة جهدهم المتسع الأرجاء⁽⁶¹⁾. إن هذا الاستعراض التاريخي أكد لنا ثبات اسم القصائد السبع من دون شك، وأهم ما نخرج به من هذا هو أن الذين اهتموا اهتماما خاصا بالقصائد السبع وتتبعوها شرحا ودراسة أجمعوا على أنها قصائد سبع من دون شذوذ أو تجاوز، اللهم إلا من بعض الإضافات والاختلافات التي لا تمس الأصل، فبعضهم يشير إليها بالمشهورات أو الطوال. وهذا الإجماع يلغي أي شبهة، فالذي تعمد أن يدرس هذه القصائد شرحا وتفسيرا حري به أن يتحرى الدقة، وهذا ما ألفناه عند مؤلفينا القدامى، وقد تحقق هذا فيما عرضناه سابقا، فقد اتفق الشراح كلهم على الاسم.

وهي قصائد سبع محددة

وقد امتد اتفاقهم - بجانب ثبات العدد - إلى تحديد للقصائد السبع بالذات من دون أن يختل هذا، مع إدراك وتبنيه على المزيد عليها، فليس هناك - في الحقيقة - أي اختلاف جدي بشأن تحديد هذه القصائد السبع. فحين نعود إلى الشراح الذين ذكرناهم نجد أن الاتفاق تام على القصائد السبع، وهي قصائد امرئ القيس وزهير وطرفة وعنترة ولبيد والحرث وعمرو، وردت هذه كلها عند ابن كيسان⁽⁶²⁾ وابن الأنباري وابن النحاس والزوزني والتبريزي والجواليقي وابن شرف القيرواني⁽⁶³⁾.

ويبقى بعد ذلك النص الذي أورده صاحب الجمهرة، وأسقط فيه قصيدتي عنترة والحرث من أصحاب السبع الطوال، وهو نص أسنده إلى أبي عبيدة الذي ذكره ابن النحاس في مجال التفضيل بين الشعراء.

فعند أبي عبيدة أن «أشعر الجاهلية ثلاثة: امرؤ القيس وزهير والنابغة. أما أكثر أهل اللغة فيفضلون امرأ القيس وزهيرا والنابغة والأعشى، لذلك أملى القصيدتين المكملتين للتسع»⁽⁶⁴⁾. غير أن صاحب الجمهرة يدخل هذين ضمن أصحاب السموط، وهي الطبقة الأولى عنده، بعد أن يذكر نصا لأبي عبيدة ويختمه معقبا بقول أسنده إلى المفضل أبي عبد الله المفضل بن عبد الله المجبري. قال المفضل: «هؤلاء أصحاب السبع الطوال التي تسميها العرب السموط، فمن زعم أن في السبع شيئا لأحد غيرهم فقد أخطأ، وخالف ما أجمع عليه أهل العلم والمعرفة وليس عندهم فيهم خلاف ولا في أشعارهم...»⁽⁶⁵⁾.

وقد نقل صاحب العمدة هذا النص بتحفظ معلقا عليه بأن المفضل أسقط من أصحاب المعلقات عنتره، والحرث بن حلزة، وأثبت الأعشى والنابغة. ولم يلتزم به حين أشار في صفحة أخرى إلى أن عنتره والحرث من أصحاب المعلقات⁽⁶⁶⁾. ومع أن مقولة صاحب الجمهرة مشهورة بين كتب الأدب فإن الظلام الذي يلف حياة كاتب هذه المختارات، وكثرة مخالفته لما أثر عن كبار الكتاب والمؤرخين وإدخاله، من دون سند أو حجة واضحة، في هذه الجمهرة الكثير مما رفضه المحققون، كل هذه تجعلنا نتحرز كثيرا في قبول مقولاته التي يسوقها من دون دليل⁽⁶⁷⁾، فراه أقل مرتبة من أن يصرفنا عن قبول ما تواترت به الأخبار والنصوص الموثقة والعلماء المعروفين، فالنسبة المجهولة أضعف من أن تلغي رأي مجموعة من العلماء الذين عرفوا باهتمامهم الخاص بهذه المواضع محاولين الوصول إلى ما ترضيه ضمائرهم العلمية.

أسماء أخرى

هناك مجموعة أخرى من الأسماء رافقت هذه القصائد السبع، لعل أشهرها ما أورده صاحب الجمهرة أيضا حين زعم أن راويه المفضل قال: «هؤلاء أصحاب السبع الطوال التي تسميها العرب السموط». وتلقف ابن رشيق هذا القول لينحدر بعد ذلك إلى السيوطي.

والملاحظة التي نسجلها هنا هي أن طريقة صاحب الجمهرة في اختيار الأسماء تقوم على مخالفة ما روي عن عامة الكتاب، فقد ورد اسم السموط فعلا على السنة الرواة، ولكن جاء على لسان حماد ومتعلقا بقصيدتين لشاعر ليس من أصحاب السبع، فقد روي صاحب الأغاني عن حماد الراوية قال: «كانت العرب تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولا، وما ردوه منها كان مردودا، فقدم عليهم علقمة بن عبدة، فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبُّها أن نأتك اليوم مصروم

فقالوا: هذه سمط الدهر، ثم عاد إليهم العام المقبل فأنشدهم:

طحا بك قلب في الحسان طروب بُعيد الشباب عصر حان مشيب

فقالوا: «هاتان سمطا الدهر»⁽⁶⁸⁾، مع ملاحظة أن حمادا هو راوي هذا الخبر وينسب إليه جمع القصائد السبع، ولم يدخل علقمة ضمن أصحاب السبع.

واسم آخر أطلق على هذه القصائد السبع، فقد سميت في بعض المراجع «المذهبات»، وهو اسم لم يطلق مباشرة عليها من حيث كونها مجموعة إلا في نص ابن رشيق الملقق والذي شمله حديث سابق، ولعله لاحظ قول ابن عبد ربه المطلق، مذهب امرئ القيس ومذهب زهير... إلخ. فجمع هذه الصفة لتكون اسما على المجموعة «المذهبات» بينما كان سنده ابن عبد ربه. نعم، لقد جاء ذكر ابن قتيبة في حديثه عن عنبرة فكان أول ما قال قصيدة: «هل غادر الشعراء من متردم»، وهي أجود شعره وكانوا يسمونها «المذهبة»⁽⁶⁹⁾. والقول نفسه يتردد في شرح أبي سعيد وأبي جابر⁽⁷⁰⁾. وكذلك عند أبي الفرج الأصفهاني⁽⁷¹⁾ والأعلم الشنتمري⁽⁷²⁾، ويتردد بعد ذلك في كثير من الكتب. ومع أن هذا الاسم كان صفة اختصت بها قصيدة عنبرة فإننا نجد صاحب كتاب الجمهرة يخرج هذه القصيدة من زمرة المذهبات. ولم تكن قصيدة عنبرة الوحيدة التي اختصت بهذه الصفة، فقد أشار الألويسي في تعرضه لأحد أبيات بائية ذي الرمة المشهورة:

تمهيد

ما بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ كَأَنَّهُ مِنْ كُلِّ مَفْرِيةٍ سَرِبُ
وقال: والبيت من قصيدة تسمى «المذهبة»⁽⁷³⁾. وهذه القصيدة
أيضا وضعها صاحب الجمهرة في الطبقة السابعة، وهي التي أسماها
أصحاب «الملحمات».

وهكذا نصطدم دائما بمخالفات صاحب الجمهرة لما تواترت
الأخبار، وليس هناك من تفسير لهذا سوى أن صاحب الجمهرة حاول
تقسيم كتابه تقسيما سباعيا واختار لكل قسم من كتابه مسمى، وكان
هذا مألوفاً في بعض الكتب المؤلفة آنذاك لذلك انتقى هذه الأسماء
من دون أن يلتفت إلى ما بين بعض هذه القصائد من صلات تاريخية،
ولم يشرح مدلولها إلا بإشارات عابرة، ولم يحرص على إدخال بعض
القصائد ضمن ما عرفت واشتهرت به بين الناس حتى لا يختل
نظامه السباعي.

وقد أعجبت بعض الصفات أو التعليقات التي كانت تساق بشأن بعض
القصائد، فوجد فيها معينا يساعده على اختياره أسماء لأقسام كتابه،
فهو في هذا مبتدع ومبتكر لنظام يختص به غير أنه لا يلغي ما انحدر
عن الأجيال السابقة من اختيارات ومسميات، وليته وعى احتراز ابن
النحاس وحذره.

* * *

وبعد،،،

هذه القصائد السبع قد انحدرت إلينا عن طريقتين موثقتين، أولهما:
أنها مختارات نالت عناية خاصة في التوثيق والعرض والشرح، وقد دونت
تدوينا منظما منذ بداية القرن الثالث بعد عهد رواد الرواية الأول، وقد أزر
هذا أخبار منظمة وكثيرة عن أصحابها مع نتف من أبيات المعلقات تمثل
أساسا جيدا للمراجعة والمقارنة.

أما الطريق الآخر فهو انحدارها ضمن دواوين الشعراء السبعة التي
كانت في مقدمة الدواوين التي اهتم بها العلماء جمعاً وتوثيقاً منذ رجال
الطبقة الأولى، فهي في أغلبها تتحدر عن الأصمعي والمفضل ومن هم
في مقامهما⁽⁷⁴⁾.

إن الحلقات المتصلة منذ بداية الاهتمام بالشعر الجاهلي - في القرن الأول - حتى بداية التدوين المنظم تجعلنا نطمئن إلى أن ما بين أيدينا من قصائد الشعر الجاهلي أدنى إلى أصحابها من أن تتفيتها روايات وأقوال صياغتها أسهل بكثير من نظم بيت واحد من هذه القصائد، فما بالك بالمطولات. فإن إسقاط هذه الأقوال أقرب إلى العقل والمنطق وأسهل بكثير من نفي نسبة هذا الشعر لأصحابه وخصوصا المتفق عليه. ومن أبرز هذه القصائد هذه السبع الطوال التي تآزرت الأخبار عنها وتواترت بحيث أصبحت قادرة على لمس جوانب اليقين في نفوسنا.



في البدء كانت الشروح

بواكير شروح القصائد السبع

لم تكن الحاجة إلى شرح الشعر طارئة أو جديدة، فلا شك أنها أقدم بكثير من حاجة القرنين الثاني والثالث، فهي تعود إلى عصر الشاعر نفسه، وهذا ما تفرضه طبيعة الأشياء، فالاهتمام بالشعر يستدعي العناية بفهمه وإدراكه، وهو ما يحتاج إليه المتعاصرون، مع تقاربهما، نتيجة لطبيعة الفن الخاصة والتميزة. فالشاعر قد يسوّغ له خياله وقدرته على التصرف في الألفاظ والمعاني أن يقول ما لا تكون أهدافه أو صوره الفنية واضحة عند السامع، سواء أكان من القبيلة نفسها أم من غيرها. ومن هنا تبرز الحاجة إلى التفسير والتوضيح يسوقه المقتدر القادر على الغوص في مجاهل الفن عن

«إن الاهتمام بهذه القصائد في صورتها المنحدرة إلينا، وعلى النهج القديم، وجد صدها عند أصحاب الاتجاه الإحيائي للتراث العربي، الذين اهتموا بهذه القصائد وشرحها اختياراً وتقريباً وتسهيلاً عن الشروح القديمة».

المؤلف

خبرة وتذوق ودراية بالمعجم الشعري الخاص بالشاعر، وقد تكون هذه الملاحظات عميقة تكشف عن تمكن الشارح الفني، أو بسيطة عابرة مبينة لمعنى لم يكن واضحاً في ذهن السامع.

ولا شك أن هذه الملاحظات العامة كثيرة ومتنوعة، وقد لا يُحرص إلا على تسجيل الأمر المهم والبارز منها بحيث يبقى في الذاكرة تتوارثه الأجيال. أما الملاحظات والاستفسارات التي جاءت بنت لحظتها وشفّت حاجة المستفسر، فإنها فقط تزيل الإبهام العابر، لذلك لا تبقى منها إلا النصف البسيطة. ومنها ما هو أكثر تخصصاً، فنذكر هنا خبر مجلس النابغة حين حكم بين الشعراء، فهذا يعني أن هناك أموراً دقيقة يفهمها الشاعر المتمرس ويدرك جوانبها التي تدق عن فهم الإنسان العادي.

وثمة أشياء أخرى تكشف أن هناك ملامح دقيقة يدركها من له مسكة من أدب، وقد حفظت لنا بعض الشواهد التي انحدرت إلينا ورواها الرواة في صورة أسئلة وجهت إلى الشاعر مستفسرة، والغالب عليها أنها متعلقة بتركيب جملة أو صورة فنية، وهذا يؤكد أصلها القديم، لأن معاصر الشاعر يفهم مفردات بيئته، وإنما تغمض عليه الصورة أو التركيب الذي استخدمه الشاعر. وهذا ما نلمسه في الملاحظات التي وردت إلينا من العصر الجاهلي أو صدر الإسلام، فقد روى البطلاني في معرض شرحه لبيت امرئ القيس:

نطعنهم سُلكى ومخلوجة كرك لأمين على نابل

قال: «وتحدث الأصمعي عن أبي عمرو وقال: كنت أسأل منذ ثلاثين سنة عن هذا البيت فلم أجد أحداً يعلمه، حتى رأيت أعرابياً بالبادية، فسألته عنه ففسره لي.

وقال العجاج: حدثتني عمتي، وكانت من بني دارم، قالت: سألت امرأ القيس، وهو يشرب مع علقمة بن عبدة ما معنى قولك «كرك لأمين»، قال: «مررت بنابل وصاحبه يناوله الرسن لؤاما وظهارا فما رأيت أسرع منه فشبهت به»⁽¹⁾.

فهذه القصة التي تعود إلى الصدر الأول وترتفع - إن صحت - إلى امرئ القيس تشير إلى نوعية تساؤل المعاصرين للشاعر، فالسائلة لم تسأل عن معنى الألفاظ مثلاً، لكن أشكل عليها معنى التركيب «كرك

لأمين»، وهي صورة حركية كانت في خيال الشاعر، ولا شك أنها محقة في تساؤلها. ولعل أمثالها كثير من الناس سألوا الشاعر أو راويته عن هذا البيت وغيره.

ومثال آخر من العصر نفسه، فهذا عبيد راوية الأعشى يستعصي عليه فهم بيت من شعره فيسأله: ماذا أردت بقولك:

ومدامة مما تُعتَقُ بابلُ كدمِ الذبيح سلبتُها جريالها

ويفسره الأعشى له بقوله: شربتها حمراء وبلتها بيضاء، فسلبتها لونها⁽²⁾. ولا يخرج استفسار الراوي عما سبق أن ذكرناه، من أنه يستفهم عن المراد وعن الصورة، ولم يكن يجهل اللفظ بذاته. هذا النص بدوره يسلط الضوء على أن راوية الشاعر كان يهتم إلى جانب حفظ الشعر وروايته، بإدراك مقاصده، حتى يتسنى له فهمه وشرحه وتقديمه للناس. وهو أيضا جزء من العملية التعليمية التي كان يتلقاها من الشاعر الذي كرس حياته للملازمة.

وعندما يتقدم بنا العصر تتطور الحاجة إلى فهم النص لأسباب أخرى لا علاقة لها بفهم المفردات أو التراكيب، لكنها متعلقة بغياب أمر آخر له أهميته ونعني به الوسط الذي قيلت فيه القصيدة، حين تتجه مسمياتها إلى بيئة معينة أو مقصد آخر خفي على السامع أو القارئ. فهذه سودة بنت زمعة زوج النبي - صلى الله عليه وسلم - تُشدد في محضر عائشة وحفصة شعرا فيه هذا المقطع «عدي وتيم تبتغي من تحالف»، فظنت عائشة وحفصة أنها عرضت بهما، فجرى بينهما كلام في هذا المعنى، فأخبر النبي (صلى الله عليه وسلم)، فدخل عليهن وقال: «يا ويلكن.. ليس في عديكن ولا تيمكن قيل هذا، إنما قيل هذا في عدي تيم وتيم تميم»⁽³⁾. فإدراك المناسبة أمر مهم لفهم إشارات النص وتلمس مقاصده، وإلا لأصبح الفهم عقيما وأحيانا بعيدا كل البعد من مراد الشاعر أو هدف القصيدة، وهذا هو أحد مبررات قيام الشرح بجانب القصيدة حينما يتقادم العهد فيخفى أصل المناسبة أو دلالاتها، وهي من ضرورات كل عصر لفهم شعره، لذلك كان الاهتمام بها ممتدا عبر العصور.

حينما دخلنا في التاريخ الإسلامي، وبدأت العناية بهذه النصوص، فسعى الساعون إلى فك مغاليقها أمام القارئ، بدأت تتوالى الكتب المفسرة والشارحة والتي اهتمت بهذه القصائد اهتماما مباشرا. وتنهض أقدم إشارة إلى أول هذه الشروح ناسبة إلى الأصمعي كتابا باسم «كتاب القصائد الست»⁽⁴⁾. وليس من الثابت أن يكون شرحا لقصائد ست من هذه السبع المشهورة، فقد يكون مختارات شعرية، فهذا العنوان يوحي ويذكر بالنسخة الأندلسية المنسوبة إليه، وفيها شعر ستة شعراء جاهليين، أكثرهم من شعراء القصائد السبع. وقد انحدرت عن القالي، وقام بشرحها كل من الأعلام الشنتمري والبطليوسي، وقد ذهب محقق ديوان عنتره⁽⁵⁾، هذا المذهب، ورأى أنها ليست معلقات ستا، للاتفاق العددي بين النسخة الأندلسية وهذا النص. ومن المعروف أن القصائد المشهورة سبع، وللإشتراك في التسمية عند الشارحين الذي يدل على أصل واحد معتمد عليه، أما ذكر ابن النديم لكلمة «كتاب القصائد الست» فلأن المعلقات تحتل المكان الأعلى من عدد أبيات القصائد والمقطعات الأخرى الواردة في الكتاب.

ومع التسليم بصحة هذا الرأي فإنني لا أعتقد أن صاحب «الفهرست» يجهل الفرق، أو يتساهل فيحول كلمة أشعار إلى قصائد، خاصة إذا علمنا أنه يدون كتابه من واقع الكتب التي كانت بين يديه. أما دواوين الشعراء الستة فهي عبارة عن رواية الأصمعي الشعرية لهذه الدواوين، كما بين الأعلام في مقدمته حين قال: «وشرحت جميع ذلك شرحا يقتضي تفسير غريبه وتبيين معانيه وما غمض من إعرابه»⁽⁶⁾. ومن الواضح أن الأعلام اعتمد على شروح وتفسيرات الأصمعي وغيره من الشراح⁽⁷⁾، وهو اعتماد بسيط لا يمكن أن نقول إنه يمثل رواية دقيقة لما أثر عن الأصمعي من شرح.

الذي لا شك فيه أن للأصمعي جهودا في الشرح والتفسير يكشف عنها هذا التردد الكثير لاسمه في كتب الشروح المختلفة، حتى نكاد نجزم بأن له رأيا في كل بيت من أبيات القصائد السبع، فقد تكرر اسمه نحو ثلاثين مرة في شرح قصيدة امرئ القيس عند ابن الأنباري، وثلاث وعشرين مرة في قصيدة طرفة... وهكذا.

ويتنازل العدد حتى نصل إلى أربع مرات في شرح قصيدة عمرو بن كلثوم. ومثله شرح ابن النحاس، ولو ثبت عندنا أنه شرح فقط قصائد سستا من المشهورات، لكان الأقرب إلى الحقيقة إخراج قصيدة عمرو بن كلثوم لقلة ما ورد له فيها من ملاحظات، وأنها ملاحظات لا تمس القصيدة بذاتها فتتفي الشرح المعتمد⁽⁸⁾، ومثلها الملاحظات التي أوردتها صاحب الشرح المنفرد الملحق بطبعة «شرح القصائد التسع» لابن النحاس، ولكننا لم نجد ما يرجح أن «كتاب القصائد الست» شرح لقصائد من السبع المشهورات. ونضع هنا بجانب هذه الملاحظات إشارة لطيفة وردت في شرح ابن الأنباري على لسان السجستاني - وهو أبرز من أخذ عن الأصمعي ولازمه حتى يمكن اعتباره تلميذه الأثير - يقول فيها في معرض شرح بيت امرئ القيس «وجيد كجيد الرئم...»:

«... وجدت في كتاب الأصمعي بخطه: الجيد يقع لجمع العنق»⁽⁹⁾. فهذا النص ينبه على جهود الأصمعي في الشرح، لكنه لا يجعلنا نجزم بأن هذا الكتاب المذكور هو نفسه «كتاب القصائد الست». إن الذي نطمئن إليه هو أن الأصمعي أكثر الرواد مساهمة في تدوين الشعر وشرحه، كما هو ثابت من تردد اسمه في أكثر الشروح الأدبية، فهذه تقدمه لنا كأبرز مفسري القصائد السبع، وإن لم يكن بين أيدينا كتاب محدد المعالم والنسبة نطمئن إليه.

أبو سعيد الضريير

إن أقدم نص مشروح بين أيدينا هو تلك النسخة الفريدة الباقية من شرح أبي سعيد وأبي جابر، هو شرح نجد أنفسنا مضطرين إلى الوقوف قليلا وقفة توثيقية لغموض الإشارة إلى هذا الشرح والذي تعود نسخته في أصلها إلى أوائل القرن الثالث، كما سنبين في السطور القادمة. ومع تقدم هذا الشارح في الزمن على كل الشروح التي بين أيدينا، إلا أن ترتيب بروكلمان لشروح المعلقات أوهم الباحثين بتأخره، فقد أورد بروكلمان ضمن المتأخرين، ولعله نظر إلى تاريخ كتابة هذه النسخة الذي يعود إلى

القرن السابع⁽¹⁰⁾. ويتابعه محقق شرح ابن النحاس في مقدمة الشرح فيجعلها إلى ما بعد سنة 1157هـ، وهكذا أدى التساهل في وصف هذه النسخة إلى طمس معالمها.

وحقيقة هذا الشرح، فيما نرجح، أنه يعود في أصله إلى أبي سعيد الضريير أحمد ابن خالد الضريير⁽¹¹⁾، أحد ثلاثة اصطحبه عبد الله بن طاهر حين ولاه المأمون خراسان. وكان مؤدياً لأولاده ويقوم على خزانة الأدب له، فإذا قصده شاعر يمدحه عرضت قصيدته أولاً على أبي سعيد هذا، فما كان يليق بمثله أن يسمعه من قائله أنفذه أبو سعيد إليه لينشده قصيدته، وما لم يكن كذلك لم يسمح بعرضه، وهو صاحب الحكاية المشهورة مع أبي تمام حين قدم قصيدته:

هُنَّ عَوَادِي يَوْسُفَ وَصَوَاحِبِهِ فَعَزَمْنَا فَقَدْ مَا أَدْرَكَ السُّؤْلُ طَالِبِهِ

حجبتها أبو سعيد، فلما التقيا قال له: يا أبا تمام، لم تقول من الشعر ما لا يفهم؟ قال له: وأنت يا أبا سعيد، لم لا تفهم من الشعر ما يقال⁽¹²⁾. وليسست بين أيدينا ترجمة دقيقة وافية لحياته، لذلك لف الغموض تاريخ وفاته فما بالناس بولادته، ولكن من المعروف أنه لقي أبا عمرو الشيباني وابن الأعرابي، وكان يلقي بعض الأعراب الذين استقدمهم عبد الله بن طاهر معه⁽¹³⁾. وقد سمع من الأصمعي، وتلقى علمه الأدبي على يد ابن الأعرابي وروى عنه، فقد ذكر قائلًا: «كنت أعرض على ابن الأعرابي أصول الشعر، أصلاً أصلاً، وعُرض عليه - وأنا أحضر - شعر الكميت في المجالس التي كان يحضرها، قال: «فحفظته بعرضه»⁽¹⁴⁾. وقد شك ابن الأعرابي في روايته للشعر فقال: «بلغني أن أبا سعيد يروي أشياء كثيرة فلا تقبلوا منه ذلك، غير ما يرويه من شعر العجاج ورؤية، فإنه عرض ديوانيهما علي وصححه». وتحفل النسخة التي بين أيدينا بإشارات كثيرة إلى سماعه من هؤلاء الرواة وخاصة ابن الأعرابي⁽¹⁵⁾.

وقد ذكرت من مؤلفاته كتاب «الرد على أبي عبيد في غريب الحديث»، وفيه خرج جملة ما غلط فيه أبو عبيد. ومن مؤلفاته كذلك كتاب الأبيات⁽¹⁶⁾. وذكر ياقوت أنه أملى حين قدم نيسابور، المعاني والنوادر⁽¹⁷⁾.

وواضح من الأخبار التي بين أيدينا أنه كان مهتما اهتماما خاصا برواية الشعر وتفسيره، فقد أوردت مصادر ترجمته أنه كان يجلس لرواية الشعر وشرحه، وكان يسأل عن معنى الشعر وإعرابه، فاهتمامه الأول منصب على الأدب.

ولم تذكر كتب التراجم سنة وفاته، فذكر صاحب معجم المؤلفين أنه كان حيا سنة 217هـ، لكن بعض الأخبار التي بين أيدينا تشير إلى أنه عاش سنوات بعد هذا التاريخ، فقد روي على لسان أبي سعيد نفسه أنه قال: «كنت عند عبد الله بن طاهر فورد عليه نعي أبي عبيد»⁽¹⁸⁾، وأبو عبيد توفي سنة 223، بل إنه عاش أبعد من هذا، فإذا كان هو مؤدب أبناء عبد الله بن طاهر وأبرزهم عبيد الله بن عبد الله المولود سنة 223، وقد أورد صاحب الموشح خبرا عن الصولي أنه قد حدثه عبيد الله بن عبد الله بن طاهر، قال: «حدثني أحمد بن خالد المبارك، وهو أبو سعيد الضرير»⁽¹⁹⁾، فلا شك أنه سمع منه وهو طفل مميز أو في عصر الطلب. نحن لا نستطيع القطع بتاريخ وفاته، غير أنه - لا شك - عاش حتى انصرام الثلث الأول من القرن الثالث.

ومع أن أكثر المصادر أهملت مؤلفات أبي سعيد الضرير، فلم تذكر سوى كتابين هما «الرد على غريب الحديث» لشهرة الموضوع و«كتاب الأبيات»، وإشارة عابرة لأماليه، ولم يرد ذكر لهذا الشرح أو لغيره، لكننا لا نتوقع مثل هذه الإشارة لطبيعة الكتاب، فهو ليس نصا من تأليف أبي سعيد بقدر ما يكون فصلا من أماليه، فالشرح ملفق من شرحين أولهما لأبي سعيد والآخر لأبي جابر، ومن هذين استوت النسخة. ونظرا إلى أن هذه النسخة فريدة ولا نعرف ما يستند ما جاء فيها فحسبنا منطوقها الخاص.

يتصدر هذه النسخة عنوان «كتاب فيه شرح القصائد السبع، شرحها أبو سعيد وأبو جابر» وقد ترك الاسمان من دون تحديد للاسم الكامل، لكن في متن الكتاب نجد عبارة «قال أبو سعيد الضرير»⁽²⁰⁾ «يضاف إلى هذا قرينتان أولاهما: ما أثر عن أبي سعيد من اهتمام خاص بالأدب، كما ذكرنا في ترجمته، والأخرى أنه تلميذ مباشر لابن الأعرابي الذي كثر ورود اسمه عنده، مشيرا إلى سماعه المباشر عنه

يقول: «قال أبو سعيد: سمعت ابن الأعرابي»⁽²¹⁾. «قال أبو سعيد: سئل ابن الأعرابي عن هذا البيت وأنا حاضر»⁽²²⁾. «قال أبو سعيد: سألت ابن الأعرابي عن نصبه وقوفا»⁽²³⁾، فهذه نصوص صريحة تنص على السماع عن ابن الأعرابي مباشرة.

ويتردد كذلك اسم أبي عمرو، والمقصود به الشيباني الذي أخذ عنه أبو سعيد، كما ذكرنا في ترجمة حياته، وقد نص على الاسم صراحة في بعض المواضع، قال: «أبو عمرو الشيباني»⁽²⁴⁾. «أخبرني بها أبو عمرو الشيباني». وأشار إلى سماعه المباشر في عدة مواضع «قال أبو سعيد سمعت أبا عمرو»⁽²⁵⁾.

وينقل عن الأصمعي ومأثوراته، ولم يشر إلى سماعه المباشر منه إلا مرة، قال: «سمعت الأصمعي يقول: أخطأ زهير في هذا البيت»⁽²⁶⁾. والطريف في هذا أن موضوع التخطئة هو نفسه الذي أشار إليه تلميذه عبيد الله بن عبد الله بن طاهر في النص الذي نقلناه، سابقا في توثيق ترجمة حياته، وهذا مما يؤازره الخبر السابق.

ونجده في موضع آخر يشير إلى ابن الكلبي «قال وأنشدنا ابن الكلبي»⁽²⁷⁾. ومن الأسماء الواردة في هذا الشرح والمستشهد بها أبو العميثل أحد الذين تلقى عنهم وقد كان شريكه في فحص الشعر عند أبي طاهر⁽²⁸⁾.

قد جعلنا هذه الإشارات نطمئن إلى أن أصل هذا الشرح يعود إلى أبي سعيد الضرير وهو إن لم يكن نصا في التأليف فهو أقرب ما يكون إلى الإملاء من جانبه، أو هو أحد دروس الشرح التي كان يملئها من جملة أماليه التي ذكرها مترجمو حياته، وعلى هذا يمكن اعتباره أقدم شرح لهذه القصائد المشهورة، ويسبق شرح ابن الأنباري بقرن من الزمان.

أما كيفية تسجيل هذا الشرح فمن الواضح أنه مر بمراحل ثلاث حتى وصلت هذه النسخة إلينا بصورتها التي بين أيدينا. أولى هذه المراحل إملاء من جانب أبي سعيد على تلاميذه، وثانيها إضافات وتعليقات مع تكملة للشرح من أبي جابر، ثم جاء آخر سجل النسخة من هذين الشرحين مكملًا المرحلة الثالثة.

لقد بينا نسبة هذا الشرح إلى أبي سعيد الضرير الذي قام بشرح هذه القصائد كلها، ولكننا لم نستطع التوصل إلى شخصية أبي جابر، قسيم أبي سعيد ومشاركه في الشرح، ولم نعثر على ما يفيدنا في بيان مكانته العلمية، ولم تسعفنا النسخة التي بين أيدينا بأي بيانات تلقي الضوء على هذه الشخصية الغامضة.

نصت بعض عبارات النسخة على أن أبا جابر هذا قد أخذ مباشرة عن أبي سعيد فورد قوله: «وسألت أبا سعيد»⁽²⁹⁾، وقال: «وسألت أبا سعيد عن هذا البيت»⁽³⁰⁾، وقال: «وسألت أبا سعيد»⁽³¹⁾. فإذا كان السماع حقيقيا كما نصت هذه النسخة، فمعنى هذا أنه من رجال القرن الثالث. وأبو جابر هذا يقاسم أبا سعيد الشرح كله ويمكن فصل كلام كل واحد عن الآخر، فالذي استوت هذه النسخة بين يديه يشير في الغالب إلى صاحب الكلام بقوله: «قال أبو سعيد»، و«قال أبو جابر»، أو «هذا كله كلام أبي جابر»... وهكذا، وإن تهاون أحيانا وخرج عن هذه السنة التي اتبعها.

وجامع هذه النسخة يمثل المرحلة الثالثة من تاريخ هذا الشرح، ونحن لا نستطيع أن نقطع بعصره، فهل أخذ النسخة عن أبي سعيد وأبي جابر معا، أو أنه أخذها كاملة عن أبي جابر فقط، فيكون الأخير هو الذي رتب هذه النسخة. وتهمنا هنا الإشارة إلى أن هذا الكتاب لم يقف موقف الناسخ الأمين، فقد دخل طرفا ثالثا في الشرح من دون إسراف، فهو في الغالب يورد قول أبي سعيد كاملا ثم قول أبي جابر، وأحيانا يخرج عن هذا الخط فيأتي بالشرحين متداخلين وفق المادة المشروحة، وتارة يقدم شرح أبي جابر على كلام أبي سعيد، وإذا لم يكن لأبي سعيد شرح أو رواية أشار إلى ذلك ثم أتى بالشرح الذي بين يديه إن كان لأبي جابر. وأحيانا يأتي به غفلا من النسبة، ويتدخل مرجحا رأيا على آخر وهكذا.

وتبرز شخصية جامع هذه النسخة من خلال بعض الملاحظات المنثورة في ثنايا الشرح والتي تنبه إلى أنه أبعد من أن يكون ناسخا عاديا، فهو يورد آراء أخرى يصدرها بقوله قال غيره⁽³²⁾. وأحيانا

يورد أبياتاً لم يتعرض لها الشارحان فينص على هذا ويأتي بشرح لهما⁽³³⁾، ونراه يقوم بالترجيح بين الآراء، فيعرض مثلاً قول أبي سعيد وأبي جابر، ثم يعلق قائلاً: «وهذا الوجه اختاره أصحاب البصر، ورأيت أبا جابر وأبا سعيد يفسرانها هنا كذا والقول الآخر..»⁽³⁴⁾.

وفي مواضع أخرى «وهذا مذهب حسن، وقول أبي جابر أكيس»⁽³⁵⁾. «وأما قول أبي جابر فهو ما تقدم في الأسد وهو القول عندنا»⁽³⁶⁾، ... ولم يره أبو جابر، وقول أبي سعيد مقبول في هذا»⁽³⁷⁾.

مثل هذا كثير في النسخة، مما يؤكد أن جامع هذه النسخة يتدخل مرجحاً أو راوياً لآراء وأقوال لبعض العلماء الآخرين يصدرها في بعض المواضع بقوله: «وقال غيره»، أو «وقال غير أبي جابر». مثلاً يعرض لرأيه حول ضبط كلمة حلقة ثم يعقب قائلاً: «وقال غير أبي جابر: يقال هذه حلقة ساكنة اللام وهذه حلقة الباب متحركة اللام لم يعرفه أبو جابر، وكان يقول: كلاهما بتسكين اللام»⁽³⁸⁾.

إن كاتب هذا الشرح قد يكون أحد تلاميذ هذين الشارحين أو أحدهما، فليس هناك ما يمنع من ذلك مادام ينقل عنهما نقل من يعرف أخص آرائهما. إلا أن هناك إشارة عابرة ورد فيها اسم أبي عبد الله الزوزني (ت 486هـ)، وهذه تدفع بتسجيل هذه النسخة على زمن متأخر، ففي شرح قصيدة عنترة يرد اسمه ناقلاً عن شرح أحد الأبيات فقال: «قال أبو عبد الله الزوزني: باتت تحن ليلتها جميعاً فكأنها في أجوافها المزامير من الحنين»⁽³⁹⁾. ونلاحظ أنه لم يأت بنص الزوزني كما هو موجود في المطبوعات التي بين أيدينا، فالأصل يقول: «... شبه أنينها من كلالها بصوت القصب المكسر عند بروكها عليه»⁽⁴⁰⁾. وهو كما نلاحظ تصرف يغير المعنى. غير أن الشاهد هنا هو ورود الاسم نصاً في داخل النسخة، ولعل الاسم أقحم إقحاماً من الناسخ الذي نقل معنى الزوزني من ذاكرته دون تثبيت. اليقين لن يتيسر لنا إلا إذا عثرنا على نسخة أخرى تزيل إبهامات هذا الشرح المشوه، أو تأتي نصوص تاريخية تدعم المعلومات التي جاءت بها هذه النسخة.

ومن جهة أخرى فإننا لا نستطيع القطع باسم الذي يسر لنا الحصول على شرح أبي سعيد وصاحبه، أهو محمد أبو الخير صديق القنوي الذي ورد اسمه في ختام تحريره لبعض القصائد مؤرخا الفراغ، في سنة 616هـ، أم أنه ناسخ من النساخ أخذه عن أصل سابق له؟ استفهام لا أملك له إجابة شافية.

ملاحظة أخيرة ندرجها في نهاية رحلة دراستنا التاريخية لهذه النسخة التي قدمت لها أصلا من الأصول العريضة في شروح القصائد السبع، وإن جاءت في صورة مشوهة دلت على عدم التثبت. فعلى الرغم من أن هذه النسخة صدرت بعنوان «شرح القصائد السبع» فإنها في الحقيقة ليست قصائد سبعا، بل هي ثماني قصائد، هي نفسها القصائد السبع مضافة إليها قصيدة النابغة الدالية.

وقد بدأ بقصيدة امرئ القيس، وثنى بقصيدة ليبيد، ثم قصائد كل من طرفة فعترة فزهير فالحارث بن حلزة فعمرو بن كلثوم، خاتما النسخة بقصيدة النابغة. ولم ينقطع شرح أبي سعيد وأبي جابر طوال النسخة، مما يدل على أنهما قد أمليا شرح هذه القصائد كاملا، وبالتالي فعنوان هذه النسخة ليس دقيقا، ولعل ناسخها أو كاتبها المتأخر انساق وراء التسمية العامة المشهورة من دون أن يلتفت إلى العدد المشروح المتجاوز لما أثبت في عنوان نسخته.

طريقته في الشرح

آن لنا الآن أن نقول كلمة في منهج أو طريقة أبي سعيد الضرير الذي يمثل عمدة هذا الشرح، وقد سار من تبعه على منهجه مع إضافة بعض المعلومات الأخرى البسيطة، وخاصة قسيمه ومشاركه أبا جابر. والذي نحب أن نؤكد أنه هو أن أبا سعيد لا يخرج عن الخط العام الذي سار عليه الشراح العرب من بعده في إثبات المعنى العام مع الإعراب واللغة والأحداث التاريخية، لكنه يتميز عن هؤلاء بأن هذا الشارح، ولأنه ينتمي إلى عصر أقدم من بقية الشراح، تميزت نسخته بنوع من التوازن والاختصار في المعلومات وعدم الميل إلى الإسراف في بسط آراء الآخرين، فقد كان يأتي بأشد الكلمات اختصارا لشرح البيت من دون أن تحتشد الأسماء والرواة وغيرهم.

ولا يعني هذا انفراده في الشرح، فهو يورد الآراء أو المعلومات أو أسماء العلماء الذين استفاد منهم أو خالفهم، حين تكون هناك ضرورة، وإلا لاعتمد على نفسه في الشرح مع اختزان المعلومات العامة الشائعة التي يملئها منطوق النص أو التي أصبحت من المأثورات التي لا تنسب إلى أحد. وقد أشرنا إلى مصادره في حديثنا عن توثيق النسبة إلى بعض ما صدر عن العلماء الذين اعتمد عليهم، وهو اعتماد معقول لا يزيد إلا قليلا على المواضع التي لم نشر إليها من قبل، فهو يعتمد على ما اختزنه من معلومات أو أخذ مباشرة عنهم بجانب فهمه الخاص، ومن ثم يبدو أنه من أولئك الرواد الأوائل الذين كانوا أكثر تحررا ممن جاء بعدهم، وآثروا الاتباع والالتزام بالنصوص والنقول، وإن تضاربت فيما بينها من دون تدخل أو إبداء أي رأي.

ومع أنه كان يسير في خطه العام على المنهج السائد آنذاك من الاهتمام بالمعنى العام مع الوقوف عند الملاحظات اللغوية، فإنه من جانب آخر حافظ على التوازن بين الاهتمام اللغوي والإحساس بالمعنى، ولنعرض الآن بعض الأمثلة وهي أقدر منا على توضيح أسلوبه، فيقول:

أرى الموتَ يعتامُ الكرامَ ويصطفي عقيلة مالٍ الفاحش المتشدد

يعتام يختار، واعتامه يعتامه اعتيما أي اختاره. يقول: الموت إنما يعتام الكرام من الناس. ومعنى هذا الكلام أن اللئام لا يفقدون إذا ماتوا والكرام يفقدون.

ويصطفي أي يختار، فقال اصطفى أي اختار. قال أبو جابر: يصطفي أي يأخذ صفوته أي خيرته، وعقيلة المال كريمته، وكذلك عقيل الرجل وعقيلة النساء. والمال عند العرب الإبل. والفاحش البخل إذا سئل فحش على السائل. والمتشدد: المتقصر غير المطلق بإنفاق ماله، فهو يمنعه ويتشدد في منعه. فيقول ما منع ماله لتفاسته عنده وخطره اخترمه الموت. والمعنى أن الموت إذا أتى الكريم لم يجد عنده إلا نفسه لأنه لا يجمع المال، واللئيم يجمعه، فالموت يأخذ من ماله. قال أبو سعيد: عقيلة كل شيء خيرته فيقول الموت إلى الكرم أسرع وعقيلة المال كريمته، يقول ما الموت إليها

أسرع (ألا فلا مال يبقى) ⁽⁴¹⁾. ولو مالك مال وإن كان فاحشاً فالفاحش المفرط في البخل والمتشدد والمتمسك بما يملك الذي لا يكاد ينفرج لأحد عن شيء» ⁽⁴²⁾.

وهذا النص نموذج للشرح البسيط العادي الذي يقرب مفهوم النص للقارئ أو المستمع، فهو لا يغادر معنى البيت الحرفي مع محاولة تقصي جوانب المعنى اللفظي وتوضيح المقصد القريب مع محاولة لإعطاء صورة ما يريد الشاعر أن يقوله. وبيان هذا أنه شرح معنى كلمة يعتام وصرفها. ويتدخل أبو جابر مكملاً الشرح اللغوي، مشيراً كذلك إلى أن المال عند العرب هو الإبل، ثم شرح دلالة لفظ الفاحش التي هي إشارة إلى البخل، وعلى هذا المنوال تسير طريقة شرحه.

والنظرة الأولى لهذا التفسير تعطينا وضوحاً أولياً لاكتشاف مجاهل البيت من حيث ألفاظه وتراكيبه ودلالة هذا في البيئة التي قيلت فيها هذه القصيدة، مع شرح مجمل ومبسط لمعنى البيت، مخترقين الستار الأول من فهم الشعر، ولعل هذا هو أهم مقصد للمفسرين والشارحين، فجّل المتلقين عنهم من المتعلمين أو أصحاب الثقافة العامة.

لكننا نرى أنه يجب ألا نغفل تلك اللمسات الرقيقة التي تدل على فهم جيد ومعقول لما قاله الشاعر، متجاوزين حرفية المعنى على أهميته إلى المقصد الآخر الأهم، وهو مقصد لا يجاوز فيه المعنى اللغوي لكنه من جانب يعتصر أهم ما فيه من معنى، فهو حين يشير إلى أن الموت يعتام الكرام ينبه إلى نقطة دقيقة، فالموت في حقيقته لا يختار الكرام دون اللئام، فالواقع يكذب هذه المقولة، فالمعنى الدقيق الذي انتبه إليه الشارح هو أن الموت يختار الاثنين، يقول: «ومعنى هذا الكلام أن اللئام لا يفقدون إذا ماتوا والكرام يفقدون». فالحسرة هنا هي حسرة الحي على الكريم دون اللئيم.

وتكتمل الصورة الجميلة في المقابل الآخر حين يضع هذين في جملة واحدة فيقول: «ما منع من ماله لنفاسه عنده وخطره إذا اخترمه الموت. والمعنى أن الموت إذا أتى الكريم لم يجد عنده إلا نفسه، لأنه لا يجمع المال واللئيم يجمعه فيأخذه الموت منه».

وهذا المعنى يؤكد البيت الآخر:

أرى قبر نحامٍ بخيلٍ بماله كقبر غوي في البطالة مفسد

وبجانب هذا نجد إشارة عابرة قد تعني شيئاً عند المفسر، فإذا كان الموت يصطفي عقيلة مال الفاحش المتشدد، فإن ذهن أصحاب الحاضرة قد ينظر إلى المال بصورته المعروفة لديه، بينما إشارة الموت هنا آتية من استخدامات البيئة، لذلك تكتسب إشارة الشارح إلى أن «المال عند العرب الإبل» أهمية ومعنى آخر غير الظاهر عند خالي الذهن. فهذه الملاحظات ذات الطبيعة العامة لغوية أو من البيئة، وإدارة اللفظ حول معناه الدقيق في عبارات موجزة هي سمة من سمات هذا الشرح. ومثال ثان يسلط الضوء من زاوية أخرى يقول:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

«أراد ورب ليل كموج البحر متراكم الظلمة. قال: ويشبّهه بالموج لأن الظلمة تجيء دفعة واحدة وفورة فورة في أول الليل ثم يسكن الليل فيستقيم. أرخى سدوله عليّ أي ألقى ظلمته عليّ، والسدول الستور والواحدة سدل. وأنواع الهموم: أفانينها الواحد نوع. وقوله ليبتلي يريد ليبتليني أي يختبر ما عندي فوجدني صبوراً عليه قادراً على نفاذه. قال أبو سعيد: إنما شبّهه كموج البحر لاستحكام ظلمته، فإذا رمى الناظر بنظر فكأنه يرى موجاً كموج البحر. وأرخى سدوله أي أسبلها، يعني أنه قد وارى كل شيء. والأنواع الأصناف يعني أن الهموم تقسمته بسبل شتى وطال عليه الليل فزاده ذلك غماً، فإن الليل يريد أن يبتلي صبره ينظر كيف جزعه أم كيف صبره» (43). وهذا الشرح يختلف بعض الشيء عن سابقة، فليس في هذا البيت ألفاظ تغمض على المتعلم، لذلك نجد الشارح ينصرف إلى توضيح دلالة اللفظ، موضحاً المعنى من جانبه العميق، مبيناً اتجاه الصورة عند الشاعر، فيبين أن هذا الليل كموج البحر متراكم الظلمة، ويفسر هذا التشبيه مبيناً العلاقة بين حركة الموج والظلمة، ويتأزر الشارحان في توضيح هذه الصورة، فالأول نظر إلى العلاقة بين الموج والظلام من حيث الحركة. أما أبو سعيد فقد أثار انتباهه الصورة النهائية فاستحكما ظلمة الليل هو الذي يستدعي صورة موج البحر.

وتلفت الإشارات الدقيقة أنظار الشارحين، فإنرخاء السدول هو إلقاء الظلمة، والأنواع هي الأفانين، وهذا لا يعني أن كلمة نوع غامضة، ولكن الشارح أراد أن يوضح المعنى الدقيق في السياق الشعري، وأدق ما يراد فيها هي كلمة أفانين أو أصناف لما فيهما من التنوع المتناسق مع ما جاء بعدهما من الابتلاء والاختبار، واختار أبو سعيد كلمة أصناف وحددها انطلاقاً من سياق البيت. ويتجاوز الشارحان حدود الألفاظ المباشرة لكلمة الاختبار، فأبو سعيد النزم معنى النص مبيناً معناه الكلي بمقاصده من أن الهموم تقسمته بسبل شتى وطال عليه الليل. أما الشارح الآخر فقد اجتهد مضيئاً من عنده أن الشاعر كان صابراً في مواجهة هذا الاختبار.

وهكذا يتأزر الشرحان في تقديم معنى متكامل لهذا البيت، مع أننا لا نستطيع القول إن هذه طريقة مثلى لشرح الشعر، فإنها وسيلة جيدة لتقريب معناه العام واختراق الستور الأولى من دون أن نفقد بعض اللمسات الفنية الدقيقة.

وهناك محاولة أولية لفهم الجانب النفسي لاتجاه المعنى أو جس الجانب النفسي عند الشاعر كما هو واضح من محاولة شرح بيت امرئ القيس، مع تقريب للصورة الفنية.

ونحن لا نفقد مثل هذه الإشارات المفيدة في أكثر سطور هذا الشرح، بل إن هناك إحساساً فنياً دقيقاً يضع يده على الحالة النفسية عند الشاعر يحسها هذا الشارح القديم بقدر ما سمح له وعيه الفني وعصره، وانظر مثلاً شرح بيت الحارث بن حلزة:

فتنورت ناراها من بعيدٍ بخزازي، هيهات منك الصلاءُ

«قال أبو سعيد: هذا قول رجل كلف مشتاق توهم نفسه أنه رأى ناراها بخزازي». فهذا الشارح النافذ البصيرة أدرك حالة التوهم التي عاشها الشاعر، لكنه سرعان ما غلب عليه الجانب العقلي المنطقي حين يشير بعد ذلك إلى أن هذا كلف وكذب⁽⁴⁴⁾.

ويمتاز هذا الشرح بالتفرد والقدرة على التحرر من الأقوال المأثورة والمشهورة، فنحس بحضور شخصية أبي سعيد في كثير من الملاحظات والإشارات والاجتهادات الخاصة به التي تكشف لنا عن إيجابية ومحاولة

اجتهاد، هي في حقيقتها - كما أشرنا من قبل - من فضائل رجال الصدر الأول من العلماء الذين أعطوا أنفسهم حرية القول والحركة، فهو مثلاً يعترض على الأقوال التي سيقى لتفسير كلمة «عمى صباحا» فلا يوافق الذين فسروها بأنها من وعم يعم مثل ضرب يضرب، فيعلق قائلاً: «ولست أدري ما هذا ولم أسمع من ثقة، فإذا طلبت العذر فقل ضاق عليه الشعر فجعل أنعم عمى وهذا أشبه الأشياء، فإن الشعر يضيق على صاحبه حتى يستكره الكلام. ألم تر إلى قول النابغة وهو يصف درعا (من نسج داود أبي سلام). وقال أيضاً «ونسج سليم كل قضاء ذائل» فجعل من سليمان سليم⁽⁴⁵⁾.

ويشير إلى بيت آخر لدريد بن الصمة في رثائه لأخيه عبدالله فقال:

وإن تعقب الأيام والدهر تعلموا بني قارب أنا غضاب بمعبد

فقد جعل عبدالله معبدا ضرورة، وهذا كثير كما يعلق أبو سعيد⁽⁴⁶⁾. ومثل هذا ما نبه عليه الشراح من أن هناك تناقضا بين قول امرئ القيس في أول قصيدته حين يقول: «فتوضح فالمقرا لم يعف رسمها»، ويعود مرة أخرى لقول «فهل عند رسم دارس من معول». وكيف قال في البيت الأول لم يعف رسمها فخير أن الرسم لم يدرس، وقال في هذا البيت: «عند رسم دارس»⁽⁴⁷⁾. يقف الشارحان أمام هذه القضية التي يجيب عنها أبو سعيد قائلاً: وقال في قوله «لم يعف رسمها» وفي قوله: «فهل عند رسم دارس» قال: ليس بعض هذا بناقض لبعض لأن الدرس أقل من العفو، وأنت تقول إذا رأيت الكتاب قد جعل يدرس، قد درس وأنت ترى رسومه، ولكن قد شعث فكذلك قد وقع عليه اسم الدرس، وهذا كقول القطامي:

فهن كالخلل الموشى ظاهرها أو كالكتاب الذي قد مسه البلل

«وإذا مسه البلل تشعث وانتقض»⁽⁴⁸⁾. ويقترب رأيه هذا من الأصمعي، وإن كان الأخير قد جعل رأيه في حدود أن المعنى «قد درس بعضه وبقي بعضه ولم يذهب كله، كما تقول: قد درس كتابك، أي ذهب بعضه وبقي بعضه»⁽⁴⁹⁾. ولا شك في أن رأي الأصمعي فيه شيء من الوجاهة فقد اعتمد على توحيد معنى اللفظ في البيتين واعتبرهما حالتين أو درجتين من درجات الرسم، لكن أبا سعيد كان أكثر اقتراباً وتصرفاً مع الألفاظ، فقد لفت

نظره أن الشاعر استعمل أولاً: «لم يعف رسمها»، بينما كان التعبير الآخر: «فهل عند رسم دارس من معول» هو لم ينظر إلى اللفظ المشترك بل امتد بصره إلى اللفظ المختلف وهو الفعل «عفا» فهذا الفرق هو الذي حدد درجات الدروس وبالتالي ليس هناك تناقض في قول الشاعر من حيث المعنى الخارجي.

ولطيفة أخرى تدور حول بيت عنتره:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه ليس الكريم على القنا بمحرّم

يناقش هذا البيت قائلاً: «قال أبو سعيد بعض الناس يقول ثيابه قلبه ويحتج بقوله تعالى: «وثيابك فطهر»⁽⁵⁰⁾. ولا أدري ما هذا، ولكن الثياب هي الثياب لأن المصلي لا يصلي في ثيابه إلا وهي طاهرة، فإن لم يكن كذا أعاد الصلاة. وأما قوله شككت ثيابه فإنما شك ثيابه عليه فانتظمها مع بدنه بطعنه⁽⁵¹⁾. ولعل هذا الفهم يتلاءم مع المعنى الحرفي للبيت تؤازره رواية أخرى له هي «كمشيت بالرمح الأصم ثيابه» يقول: «طعنته طعنة شمرت ثيابه وضمتها إلى صدره»⁽⁵²⁾.

وهناك غير هذا كثير من الملاحظات التي تفرد بها أو أظهر آراء خاصة به تدل على تمكنه، ولا يعني هذا أن الصواب كان بجانبه دائماً، فإن له اجتهدات غريبة خارجة عن حدود ما تعارف أو دار حوله الشراح، فإذا كان تفسيره القسيمة، في بيت عنتره:

وكأن فارة تاجر بقسيمة سبقت عوارضها إليك من الضم

إنها الجميلة مأخوذة من القسام وهو الحسن، فإنه يفسرها تفسيراً مع علمه بالتفسير الأول يقول «القسيمة هاهنا اليمين التي أقسم بها، قال وكأن فارة تاجر قال والله سبقت عوارضها إليك من الفم»⁽⁵³⁾. وهو تفسير غريب بعيد عن السياق القريب والذي يستدعيه أيضاً اللفظ نفسه.

وتفرد آخر غريب، فقد فسر أكثر الشراح أن المقصود بالمشوف في بيت عنتره أيضاً «بعدما ركد الهواجر بالمشوف المعلم» أنه الدينار المنقوش أو الدرهم، وهذا أصح الأقوال كما أشار ابن النحاس⁽⁵⁴⁾. وقدمه ابن الأنباري⁽⁵⁵⁾، وهناك من فسره بالبعير المهنوء أو الكأس وهي كلها متقاربة مع السياق وشذ أبو سعيد في اجتهداده حين يجعل المشوف هو الوجه الحسن» أي اشربها

وأنا أنظر إلى وجه حسن والمعلم المشهور بالجمال.. والمشوف المعلم هو الوجه المشوف الذي قد صنع وجلى، والمعلم هاهنا الذي قد أعلم باللبوس والحلي كما تشوف العروس، والدليل على ذلك قوله بعدما ركد الهواجر ليعلم أنه خلا بمن يحب واستقر دون الناس في وقت هجر بعضهم لبعض من شدة الحر»⁽⁵⁶⁾. فهذا من غرائب تفسيراته، والتفسير الأقرب الذي نستريح إليه هو أن المشوف ما ذكره الأصمعي من أنه الدينار المشوف أي المجلو⁽⁵⁷⁾.

* * *

مثل شرح أبي سعيد مساهمة عزيزة من مساهمات القرن الثالث، ولم تكن الوحيدة في حلقة من سلسلة طويلة لاحقة، من الشروح، فثاني الأسماء البارزة التي ذكر أن لها مساهمة واضحة في هذا المجال هو: ابن السكيت (توفي حوالي 244هـ)، فقد ذكرت بعض المصادر أن له شرحا لهذه القصائد السبع⁽⁵⁸⁾.

هذا الخبر وإن لم نجد ما يسنده من واقع الأخبار الموثقة، فقد ذكره أحد المتأخرين ونقل عنه من نقل، فإن هناك من المؤشرات ما تدعم قبوله، وإن ظل دون القطع أو الترجيح، فتردد اسم هذا العالم في الشروح المختلفة للقصائد السبع تردد واضح ومطرد، ويكاد يغطي القصائد السبع كلها موردا الأقوال والروايات. وإذا عرجنا إلى الإحصاء المباشر فسنجد أن اسمه قد تردد في شرح ابن الأنباري في أكثر من سبعين موضعاً، تركّز في صورة واضحة في القصائد الأربع الأولى، ونعني بها قصائد امرئ القيس وطرفة وزهير وعنترة، مع بعض الملاحظات البسيطة فيما أعقبها من قصائد.

ويرد اسمه في شرح ابن النحاس ما يقرب من تسع وأربعين مرة في النص الأصلي، ويضاف إلى هذا ما ورد في النص الملحق، وقد توزعت اجتهاداته بنسب متفاوتة بين القصائد. ونضيف إلى هذا أن ابن السكيت كان شارحاً لكثير من دواوين الشعراء الجاهليين والإسلاميين، نشير إلى شرحه لديوان طرفة⁽⁵⁹⁾، وشرحه لديواني الأعشى وزهير⁽⁶⁰⁾ إلى جانب ديوان النابغة⁽⁶¹⁾. وله اهتمامات واضحة بالشعر وشرحه فقد ذكر له من الكتب كتاب «معاني الشعر الكبير» و «معاني الشعر الصغير»⁽⁶²⁾. كل هذه قد تشجع على قبول ما روي من أن له شرحاً لهذه القصائد.

في البدء كانت الخروح

وهذا بدوره يدفعنا إلى النظر بعين الاعتبار إلى بعض الأسماء التي حفلت بها كتب الشروح، ومثلت أصولاً ومقدمات لها، ومصادر معتمدة، فتكرار أسماء معينة يوحي بأن لها يداً طولى في شرح القصائد السبع، سواء أكان هذا الشرح منفرداً غاب خبره وأصله عنا أم أنه ينهض جزءاً من شرح تام لدواوين الشعراء السبعة أو بعضها. وقد كان ورود اسم ابن كيسان في شرح ابن النحاس يدل على أن لهذا العالم شرحاً متكاملاً، وإن لم يبق منه بقية، وهذه ظاهرة تتسحب على غيره فتدفعنا إلى النظر إلى أحمد بن عبيد مثلاً الذي اعتمد عليه ابن الأنباري اعتماداً واضحاً، فقد جاء اسمه في شرحه أكثر من مائة مرة، وبرقم أدق مائة وثلاث عشرة مرة⁽⁶³⁾، ألا يوحي ذلك بأن هذا العالم قد ساهم بجهد واضح في الاعتناء وتوضيح معاني القصائد السبع، وإن هذه المأثورات قد تكون من نص مكتوب أو أن هذه أماليه ودروسه التي وعها من نقل عنه، خاصة أنه كان من المؤدبين.

ويمكن إدراج أسماء من مثل الطوسي وله اهتمام خاص بقصيدة طرفة، ومشاركة الرستمي الذي فاض شرحه بالنسبة إلى قصيدة عنتره، أما التوزي فهو مهتم بتوثيق قصيدة طرفة مع إشارات أخرى إلى قصيدة الحارث. إننا لا نريد إقحام هذه الأسماء ضمن شراح القصائد السبع، فقصدنا منصب على التنبيه إلى هذا الجانب من جهود علماء العربية الأول واهتمامهم بهذه القصائد.

وقبل أن نودع القرن الثالث نشير إلى آخر شراحه ابن كيسان (ت 299هـ) الذي أقام شرحاً متكاملاً بقيت آثاره عند بعض الشراح مع جزء من نسخة غير موثقة ومحل الحديث عن هذا الشارح في سطور قادمة.

الشرح في القرن الرابع

في هذا القرن تستوي الشروح نشاطاً متكاملاً بعد أن توافرت صورة واضحة للشعر الموثق الذي يسره الرواة والعلماء وصناع الدواوين والمجموعات الشعرية، ورافقت هذا الشعر عشرات بل مئات الملاحظات من لغة ونحو وأخبار وخلافات في التأويل والتفسير، وقامت شروح أولية على هذا الشعر

يسرت مادة منسقة تحتذى. ومن جانب آخر ازدادت الحاجة - مع تقدم العصر - إلى الشرح المنسق لهذه الفئة المتعلمة المقبلة على هذا التراث الشعري، وبخاصة شعر الجاهليين وأصحاب القصائد السبع على الأخص. والذي لا شك فيه أن هذا القرن حظي بعدد وافر من الشروح الرائدة المتكاملة المنهج، يمثلها الموجود بين أيدينا مع اليقين بأن هناك كثيرا من الشروح التي سقطت من بين الأجيال فلم تبق منها إلا أسماء وعناوين تشير إلى وجودها، أو بقيت منها إشارات بسيطة في بعض الكتب التي حفظت بعض ملاحظاتها، ولعل أهم شرحين بقيا هما شرح ابن الأنباري (ت 328هـ) «شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات» والذي كتبه في الربع الأول من هذا القرن⁽⁶⁴⁾. أما الآخر فشرح أبي جعفر النحاس (ت 338هـ) وسنخصص الفصل الثالث لدراسة شرحيهما.

وكما أشرنا في السطور السابقة إلى بعض الجهود التي خفيت علينا من القرن الثالث، فإننا نجد في هذا القرن، كذلك، من ينسحب عليه القول. وبعض هؤلاء نص على أسمائهم صراحة بأنهم من شراح هذه القصائد. ولعل أبرز هذه الأسماء ابن درستويه (248-347هـ)⁽⁶⁵⁾ الذي ذكر له شرح باسم «تفسير السبع الطوال» لم يتمه⁽⁶⁶⁾، وكذلك ما ذكره ابن النديم عن قاضي تكرت من أن له من الكتب كتاب «تفسير السبع الجاهليات بغريبتها»⁽⁶⁷⁾. وواضح أن هذا القاضي الذي لا نعرف عنه شيئا كان مهتما بتفسير الشعر، فله أيضا تفسير لمقصورة أبي بكر بن دريد.

وذكر أن لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري (282-370هـ) كتاب «تفسير السبع الطوال»⁽⁶⁸⁾، وقد ذكر صاحب مقدمة التهذيب أن هذا الكتاب شرح للقصائد السبع وليس تفسيراً لبعض سور القرآن كما ظن البعض خطأ. بينما أشار محققا «طبقات الشافعية»⁽⁶⁹⁾ إلى أن المقصود هو السبع الطوال من الآيات. ولما كان العنوان يحتمل المقصدين، كما أن الأزهري عرف عنه الاهتمام بهذين العلمين، فبجانب التأليف اللغوي له كتب في التفسير وعلوم الدين الأخرى، وفي الوقت نفسه له جهود في شرح الشعر مثل تفسيره لشعر أبي تمام، فلذلك لا نجد أن هناك ما يسوغ الترجيح ما لم يتوافر لنا دليل قاطع.

ومن أبرز شراح هذا القرن الذين فقدت شروحهم أبو علي القالي (288 - 356هـ)، الذي ذكره أكثر من مصدر، فنص ياقوت⁽⁷⁰⁾ على أن له «كتاب تفسير السبع الطوال»، واضطرب - بعد ذلك - المترجمون للقالي في تسميته، فقال عنه صاحب وفيات الأعيان «كتاب شرح فيه القصائد المعلقة»⁽⁷¹⁾، وذكره آخر باسم «تفسير القصائد والمعلقات»⁽⁷²⁾، وسماه ثالث «تفسير السبع الطوال»⁽⁷³⁾، و«تفسير القصائد والمعلقات وتفسير إعرابها ومعانيها»⁽⁷⁴⁾. وغني عن البيان أثر القالي في الحركة الأدبية واللفوية في الأندلس، فقد نقل دواوين الشعر الجاهلي وفسر عددا منها وقد روى عنه، بسند متصل، خلق كثير، وعنه انحدرت مجموعة الأشعار الستة التي قامت حولها بعض الشروح⁽⁷⁵⁾.

ومن مرجحات وجود هذا الشرح واهتمام القالي بالقصائد السبع ما نعرفه عنه من أنه قد درس على أيدي شارحين من شراح هذه القصائد، فقد سمع من ابن الأنباري، وقد غادر بغداد في سنة وفاته، أي 228هـ، كما أنه أخذ عن ابن درستويه⁽⁷⁶⁾ وابن الأزهري⁽⁷⁷⁾. فلا شك أنه أخذ عنهم، وبخاصة ابن الأنباري، شرحهما لهذه القصائد وقام بدوره بشرحها وتفسيرها.

وليس بين أيدينا ما يوضح منهج القالي في شرحه هذا، هناك فقط بعض النقول البسيطة التي حفظها لنا البطلوسي في شرحه على الأشعار الستة، وإذا سلمنا بأنه روى الأشعار الستة وفسر القصائد السبع، فاسمه يتكرر في شرح أبي بكر البطلوسي لشعر الشعراء الستة ونص صراحة على أن له تفسيراً لهذه القصائد قال: وروى أبو علي: تضل العقاص وهو جمع عقصة ...⁽⁷⁸⁾.

ومثل هذه الأقوال ترد في شرح قصائد النابغة⁽⁷⁹⁾ وزهير⁽⁸⁰⁾ وعنترة⁽⁸¹⁾، ويضاف إليها كثير من الملاحظات في شرح القصائد الأخرى. وهذا الشرح قد يكون من شرحه للقصائد السبع بالذات أو أنه الشرح المواكب لروايته لشعر الشعراء الستة الذي ذكره ابن خير في خبره عنه. والاحتمالان ممكنان والمؤكد أن القالي كان مهتماً بشرح وتقريب هذه القصائد المتميزة.

ومن الذين ذكر أن لهم محاولة في شرح القصائد السبع، ابن جني (ت 392هـ)⁽⁸²⁾. وهو أيضا من الذين خاضوا غمار الشروح، فمن المشهور له كتاب «الفسر» في شرح ديوان المتنبّي⁽⁸³⁾.
 ويدخل أبو زيد القرشي صاحب كتاب «جمهرة أشعار العرب» ضمن متأخري شراح هذا القرن - الرابع الهجري - مع قيام إمكانية كونه من رجال القرن الخامس. وقد تعرض في كتابه للقصائد السبع سواء في مذهباته أو مجمهراته، فحق له أن يسلك ضمن الذين أعاروا هذه القصائد اهتماما، مع ملاحظة أن صاحب «الجمهرة» شخصية مجهولة، أثارت شخصيته وعصره جدلا واسعا بين الباحثين، والذي نطمئن إليه أنه من رجال القرن الرابع، كما أن شرحه يقوم أساسا على النقل الحرفي من ابن النحاس إضافة إلى أخذه من ابن الأنباري، وقد فصلنا القول في هذا الشرح في دراسة مستقلة انظرها هناك⁽⁸⁴⁾.

الشروح بعد القرن الرابع

وتتوالى الشروح وتكثر أعدادها، وإن اعتمد أكثرها على الأصول السابقة الذكر، تستمد منها المعلومات وتدور في فلكها اقتباسا أو نقلا كاملا، ولا نعدم من بين هذه الشروح بعض المحاولات المتميزة، نجدها مثلا عند بعض الأندلسيين من مثل الأعلام الشنتمري (ت 476 هـ) وأبي بكر البطلوسيّ (ت 494 هـ) في شرحيهما على شعر الشعراء الستة، ولنا وقفة معهما حين الحديث عن الشروح التعليمية، وقد ذكر كذلك أن البطلوسيّ قد شرح المعلقات، ولم يرد هذا الخبر إلا في ترجمة مقتضبة له في البغية⁽⁸⁵⁾. ولعل المقصود به هو كتاب الشعراء الستة. ومن الشخصيات المتميزة في دنيا الشروح الزوزني: الحسين بن أحمد الزوزني (ت 486 هـ) وله فصل خاص قادم. ومن رجال القرن الخامس أيضا أحمد بن عبدالله بن سعيد الأنصاري⁽⁸⁶⁾.
 أما من جاء بعد هؤلاء فهم نقلة أو ملخصون من مثل التبريزي (ت 502 هـ)، وهو خير من يمثل هذا الأسلوب في شرحه المشهور للقصائد العشر، ويتابعه تلميذه موهوب الجواليقي (ت 540 هـ) في كتابه «السبع الطوال بغريبها».

وقد ذكر لأبي البركات كمال الدين بن الأنباري (ت 577هـ) شرح على السبع الطوال⁽⁸⁷⁾، وليس بين أيدينا نص لهذا الشرح حتى نتأكد من نسبته إليه، فقد يكون هناك خلط بين شرح أبي بكر بن الأنباري، تماما كما نسب شرح الأخير إلى والده القاسم بن الأنباري، على كل حال الحكم في هذا هو أن نعثر على نسخة خطية يكون منطوقها فاصلا.

ومن رجال القرن السادس أيضا محمد بن خلف بن محمد بن عبدالله بن صاف اللخمي (ت 586هـ) وله شرح الأشعار الستة⁽⁸⁸⁾. وواضح أنه شرح للنص المعتمد عند الأندلسيين المنحدر عن الأصمعي، واهتموا به شرحا وتفسيرا.

وفي القرن السابع نلتقي علي بن عبدالله بن ناشر الوهراني (ت 615هـ) الذي ذكر له كتاب «شرح المعلقات السبع وإعرابها»⁽⁸⁹⁾، وبجانب هذا الكتاب نذكر «أخبار الشعراء السبعة»⁽⁹⁰⁾ لأبي يحيى حميد الحلبي (ت 630هـ)، ولا نعرف هل اقتصر كتابه على أخبار الشعراء السبعة أو أنه أورد شرحا لقصائدهم.

وبين أيدينا من الشروح المتأخرة شرح حرره أبو عمرو زكريا بن أبي جعفر محمد بن القم الكموني يعود تاريخه إلى سنة (617هـ)⁽⁹¹⁾. وظاهر العبارة يوحى بأن أبا عمرو هذا هو صاحب هذا الشرح، ومهما يكن من أمر، فهو شرح بسيط مختصر في أغلبه، ويعتمد على الشروح المشهورة، ويردد مقولات متعارفا عليها من دون أن تبرز له شخصية أو تتضح ترجيحاته، وهو يكتفي بالسطور القليلة في شرحه، وإذا أطل فإطالته آتية من نقل خبر طويل سبق أن ورد في أحد الشروح القديمة المعروفة، أما الصفة الغالبة على شرحه فهي الاختصار، مثلا شرحه هذا البيت:

كأني غداة البين يومَ ترحلوا لدى سمراتٍ الحيّ ناقفُ حنظل

«السمرات واحدتها سمرة، وهي شجرة، والناقف الذي ينقف الحنظل فتخرج حبه، والذي يكون ذلك تدمع عيناه فشبه بكاءه بسيلان الدموع من عين هذا الناقف، ويقال إن هذا البيت ليس له والله أعلم»⁽⁹²⁾.

ومثال آخر:

يَمِينًا لَنَعْمَ السَّيْدَانِ وَجَدْتُمَا عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبِيرٍ

«يقول: أقسمت بالبيت الحرام أنهما نعم السيدان. السحيل غير مفتول وهذا مثل يقول: ألفتما السيدين في حال الشدة والرخاء والله أعلم»⁽⁹³⁾. ونلاحظ أنه بعد هذا البيت يسهب في شرح «عطر منشم»، ناقلاً أكثر الأقوال المشهورة. وعلى هذا النهج يسير في شرحه.

إن الشروح المتأخرة في أغلبها الأعم تعتمد على الأصول الأولى، فهذا أبو عثمان بن عبدالله التنوخي يقوم شرحه على أساس شرحي ابن النحاس والزوزني⁽⁹⁴⁾. بينما يتولى عبدالكريم بن عبدالرحيم بسط شرح الزوزني⁽⁹⁵⁾.

ومن المتأخرين كمال الدين الدميري (ت 808هـ) صاحب حياة الحيوان⁽⁹⁶⁾. وأحمد بن الفقيه محمد بن أبي بكر الذي ألف كتابه سنة 828هـ⁽⁹⁷⁾، وكذلك محمد بن بدر الدين العوفي (ت 833هـ) وكتابه «تحفة اللبيب»، وشرح فيه قصائد كل من امرئ القيس وزهير وطرفة⁽⁹⁸⁾. وتتوالى بعد ذلك أسماء الشراح منهم: عبدالله أحمد الفاكهي (ت 972هـ) ومحمد بن علي بن فضل الطبري الذي ألف شرحه بين عامي (1155 - 1157هـ) وأحمد بن محمد بن عبدالكريم الموسوي، وقد أرخ شرحه سنة (1273هـ / 1856م) وأحمد بن محمد بن إسماعيل المعافي النحوي، وأتم شرحه سنة 1287هـ، وعلي بن علي الصافيبيوري المطبوع شرحه بالهند سنة 1291هـ، وكتاب «رياض الفيض» للفيض السهارنبوري القرشي الحنفي سنة 1299هـ / 1881م⁽⁹⁹⁾، وشرح محمد بن محمود بن محمد السكان⁽¹⁰⁰⁾.

أما جهود رجال القرن العشرين في شرح هذه القصائد فحصرها صعب لكثرة ما قيل وكتب عن هذه القصائد السبع، سواء بشكلها التام والكامل قصائد سبعا أو عشرا، أو باختيار بعض القصائد والتعليق عليها، وقد تغيرت كذلك طبيعة النظرة للشرح والتفسير كما سيتضح في فصل قادم. لكن الاهتمام بهذه القصائد في صورتها المنحدرة إلينا، وعلى النهج القديم، وجد صدهاء عند أصحاب الاتجاه الإحيائي للتراث العربي الذين اهتموا بهذه القصائد وشرحها اختياراً وتقريباً وتسهيلاً عن الشروح القديمة، خاصة إذا راعينا مقتضيات الهدف التعليمي في هذا الموضوع،

ولنا هنا أن نشير إلى شرح محمد بدر الدين أبي فراس النعساني «نهاية الأرب من شرح معلقات العرب»، وكذلك شرح أحمد بن الأمين الشنقيطي والذي أسماه «شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها»، ومثله كتاب «رجال المعلقات العشر» للشيخ مصطفى الغلاييني⁽¹⁰¹⁾. وإذا كان هذان الشرحان يمثلان جهود بواكير القرن العشرين، فإننا نجد في الثلث الأخير منه من حافظ على هذا الشكل نلمسه في نشرة فوزي عطوي للمعلقات العشر سنة 1969م، وتبعه بكري شيخ أمين في كتاب «المعلقات السبع» سنة 1974م⁽¹⁰²⁾.

في السياق نفسه، تأتي محاولة طلال حرب وكتابه: «الوافي بالمعلقات» (1993)، وفيه يجمع بين البحث التاريخي حول حقيقة المعلقات، والقضايا التي سبقت إثارتها حول قضاياها التاريخية، مروراً بالإشارة إلى منهج الشراح - ابن الأنباري وابن النحاس و الزوزني فالتبريزي - لينتقل إلى دراسة بنية المعلقات، وبخاصة وظائفها وموضوعاتها وألفاظها تحقيقاً لهدفه الذي أشار إليه وهو تقديم دراسة لها «كقصائد وكوحدة كاملة ذات مزايا خاصة» مستعيناً بالدراسات الحديثة (ص 8)⁽¹⁰³⁾. يهمننا ونحن في ختام هذه الرحلة التاريخية أن نتأني قليلاً في وقفنا الأخيرة، مع عبدالمملك مرتاض في كتابه «المعلقات: مقاربة سيميائية/ أنثروبولوجية لنصوصها»⁽¹⁰⁴⁾، وقد انطلق متسقاً مع النظريات الحديثة مكملاً ما سبقه إليه أحمد الحوفي بتناول الشعر الجاهلي على اعتبار أنه تعبير عن الحياة، وربطه بالعصر والمجتمع والناس من حيث هم ناس عاشوا وعبروا بعيداً عن تجريد النص ورفع بعيداً عن عالمه ونزعه منه، ليصل بعد ذلك إلى تناول الأسلوب.

وعنوان الدراسة دال على توجهها الذي ينتمي إلى النظرات الحديثة للمعلقات، استفادة من المناهج الحديثة، وهي قراءة، كما وصفها، تنهض على منهج مركب من الأنثروبولوجيا والسيميائية، وهو معني بدراسة الحيز الجغرافي وتحليله ومحاولة فهمه، فهو وسط تجري فيه الحياة بدائية، وتقوم العلاقات بين الناس على أساس رابطة القربى، ومن ثم فدراستها تدرج ضمن حقل الأنثروبولوجيا، ويتناول جماليات

الحيز الطللي، مصنفا إياها من حيث دلالتها على المياه والأمكنة، وأن أصحاب المعلقات يشتركون في ذكر أمكنة بأعيانها، مما يدل على وحدة الثقافة، كما يشتركون في ذكر أحياز كثيرة تختلف من معلقة إلى أخرى والاشتراك في ذكرها، والحرص على سردها بسبب وحدة الخيال ووحدة التقاليد الشعرية.

ويحلل، مثلاً، الحيز المائي، ليس على أساس ما يعتقد من أسطوريته، لكن على أساس ما اعتقد الناس من صدق واقعيته. وفي تناوله لطقوس الماء في المعلقات يصادف الباحث مجازات كثيرة تدل على العناية الشديدة بالمطر، فيؤكد أنه ليس هناك من ينكر أن المطر في عامة المجتمعات البدائية، ومنها المجتمع الجاهلي، يرتبط بطقوس فولكلورية، وبمعتقدات وثنية، وربما بمعتقدات دينية صحيحة كسنة الاستسقاء التي يمارسها المسلمون كلما ألح عليهم الجذب وشحت الأمطار في موسم الزرع، بيد أن هذه الفكرة ينبغي لها ألا تطفح فتفيض فتغرق كل ما حولها من المعقولات، منكرًا على بعض الدارسين العرب المعاصرين الذين أرادوا أن يؤولوا كل شيء تأويلًا أسطوريا في الحياة الجاهلية، مصطفى ناصف مثلاً، في تحليله لوصف امرئ القيس للمطر.

إن الباحث يرى أن ما ورد في هذا الشعر ما هو إلا صورة شعرية مادية بريئة مما حملت إياه من هذه المعتقدات والروحيات والرهبانيات، ومن ثم علينا، حين نقبل برأي مصطفى ناصف، أن نرفض النصوص التاريخية التي تبدو موثوقة، ونقبل بمجرد قراءة تأويلية لنص شعري. ويفصل بعد ذلك في هذه النقطة معتمداً على المعطيات التاريخية والفنية.

ويتناول نظام النسيج اللغوي في المعلقات معتمداً على الأسلوبية باعتبارها الإجراء الذي يضبط سطح النظام النسجي للكلام، إما في نص من النصوص وإما في مجموعة من النصوص تشكل أدبا برمته، في عصر من العصور، وعبر لغة من اللغات، متفهما في الوقت نفسه معطيات البلاغة العربية، ناظرا إلى الجملة في سياقها، متجنباً فصلها عنه، فيحلل أطرافاً من النص المعلقاتي، مراعيًا الأدوات البلاغية في إطار النص العام، لا في جزئياته التي تمزق النص.

ويعرج إلى ما أسماه بعذرية اللغة ووحشية النسخ، ناظرا إلى اللغة الإفرادية، ويلاحظ الانزياحات النسخية من مثل تقديم المفعول على الفاعل مثل:

في ثيلة كُفِّرَ النجومُ غمامُها

محللا بنية النص ومؤولا بعض ما فيه سيماءويا لا نحويا .

ويتابع تفصيلات هذا النهج بالنسبة إلى الأنواع البلاغية من نسج لغوي بالتشبيه، فينظر مثلا إلى المحاور الثلاثة التي تتنازع التشبيهات عند امرئ القيس وهي: البياض، واللمعان، والنضارة، والصفاء، وما في حكمها . ثم الحركة والتبخر والاهتزاز وما في حكمها . ثم الطول والاعتدال والنحافة والرقّة والاستواء، ضاربا أمثلة على ما يقول . وينتقل الى النسج اللغوي في المعلقات بين نظام الفعل ونظام الاسم، مشيرا إلى أن النسج الشعري يهيمن عليه النظام الاسمي لدى عامة المعلقاتين، بينما يغلب لدى زهير النظام الفعلي . ويتناول التقاص الاسمي والفعلي وتقاص المضمون ضاربا أمثلة كثيرة على هذا الجانب . ويختم بالحديث عن جماليات الإيقاع، معرجا على الصورة الأنثوية للمرأة في المعلقات، فيعييب الإسراف في الذهاب إلى رمزيتها أو واقعيتها، ويرى أنه تناول المرأة الجاهلية تناولا جديدا يقول: «بمنهج ركبناه، في مجازات متعددة منه: من السيمائية والأنثروبولوجيا معا، وذلك ابتغاء الكشف عن وضع المرأة في المجتمع الجاهلي، ونظرة الرجل إليها، وهي النظرة التي كانت تقوم، في الغالب، على اعتبار أنثويتها وأنوثتها جميعا، وليس على اعتبار أنها كائن إنساني عاقل . متوخيا التقاط الأبيات التي تحمل دلالة ما : إما سيماءوية، وإما أنثروبولوجية» .

ويفرق بين رمزية المرأة في مواضع معينة، وواقعيتها في كثير من المواقع الشعرية، بينما الرمزية ربما تبرز أهميتها فيما يذكر في الطلليات والمطلعيات، ولا يُقبل تعسف في المذهب، وتكلف في الرأي، ومغالاة في التأويل واعتبار أسماء النساء لم تكن إلا مجرد رموز في الرموز، وأساطير في الأساطير . وفي هذا إنكار لوجود المرأة في الحياة .

ويرى أيضا ان المحدثين - وخصوصا المعاصرين الحداثيين - من النقاد لم يفتأوا يتأولون التأويلات، ولم يبرحوا يذهبون في ذلك المذاهب حتى تعسفوا، فعدوا طور المعقول، وينظر فيما ذهب إليه إبراهيم

عبدالرحمن وعلي البطل من أن صورة الحيوان في الشعر الجاهلي التي «تبنى بأصول أسطورية قديمة كالثور الوحشي، وحمار الوحش، والظليم، والناقة، والحصان، وهي من المعبودات الأساسية القديمة» يندرج ضمن هذا المنظور. ويقول وقد رأينا من خلال ما ذهب إليه الدكتور البطل أن كل حيوان كان مقدسا لدى أهل الجاهلية: ابتداء من الثور الوحشي، إلى الظليم، والناقة، والحصان. وهو مذهب من الصعوبة الموافقة عليه، لأنه لا يستند إلى نصوص موثوقة، ولا إلى منطق مقبول، إذ لو أن العرب كانوا يعبدون هذه الحيوانات كلها، حقا، لما اصطادوها، ولما أكلوها، ولا تمتعوا عن امتطائها في تظلعانهم، ولكانوا عفوا عن تسخيرها في حياتهم الاقتصادية والحربية.

من الحق القول إن هذه الدراسة جاءت متوازنة في الطرح، انطلقت حاملة في ثناياها رؤية مستندة إلى معطيات تراثية صالحة، وثقافة حديثة ثرية. وهكذا يظل نص هذه القصائد السبع أصلا عزيزا اتفقت حوله الأذواق، ووجد فيه الدارسون ذخرا لكل مجتهد.



نظرات تعليمية: شروح الدواوين

الشروح التعليمية

رسخ في يقين الأجيال المتعاقبة من المهتمين بالثقافة العربية الإسلامية أن الشعر الجاهلي هو الأساس الأول للثقافة اللغوية والأدبية، ففيه مصدر اللغة الأول وصفاءؤها، وهو محل الإفادة الأدبية للأجيال التالية، لذلك كان الانصراف أولاً إليه قراءة ودراية. ولما كان تراكم الزمن ويُعد هذا الأصل زمناً عن هذه الأجيال اللاحقة جعل إدراك معانيه يعسر على المتأخرين، وبخاصة أولئك الذين بدأوا يدرجون في سلم المعرفة الأدبية واللغوية، فقد سعى العلماء والمريون والمعلمون ومن يقوم مقامهم إلى تقريب هذا الشعر وتنقية معارفه الكثيرة والمتشعبة في إطار معقول يتيح للمتعلم إدراك الأسس الأولية لهذا النص الشعري.

«الإحساس بالنص ومفرداته وصوره، والتعليل المعقول، مع وضع يد القارئ على هذه اللوحات المضيئة في النص، كلها سبل تصب في مجرى الفهم والتذوق»

المؤلف

انعكس هذا الهدف التعليمي بمعناه السائد آنذاك والداعي إلى تشرب الثقافة العربية القديمة وطبيعة المتعلم والقائم بها، على نوعية التأليف، فطبيعة المتعلم لم تكن كما في المراحل الأولى حيث حلقات التعليم ضمن فئة من الذين لازموا العالم المتحدث الذي يلقي درسا عاما غير محدد لسن معينة أو لطائفة محددة معروفة قدرتها على الاستيعاب والفهم، بل هو عالم يحدث الناس في المسجد بما وسعته الطاقة والعلم، أي هو حديث لعامة المثقفين بمن فيهم من طلبة العلم، وقد يصطفي المتحدث مجموعة من الطلبة يمثلون امتدادا طبيعيا لاتجاهه الفكري أو آرائه الخاصة.

وعاصر هذا النوع من التعليم بعض الكتابات التي تعلم المبادئ من العربية وما يحيط بها من معارف، وهذه مرحلة تمهيدية للدخول إلى دنيا المسجد الرحبة. وهذا ما نلمسه في نص الشافعي حين قال: «كنت يتيما في حجر أُمي فدفعني في الكتاب، ولم يكن عندها ما تعطي المعلم فكان المعلم أن رضي مني أن أخلفه إذا قام، فلما ختمت القرآن ودخلت المسجد، كنت أجالس العلماء»⁽¹⁾.

فهذا النص يقدم لنا مرحلتين من مراحل التعليم إحداهما بسيطة أولية تهتم بالتعليم المباشر والأولي فقط، يتجاوزها الطالب إلى محيط واسع يسبح فيه وسط مجموعة من العلماء في المساجد من محدثين وأدباء ومفسرين. ولا شك في أن هناك هوة بينه وبين عالم الكتابات البسيط. لذلك نشأ وسط جديد يجمع بين علم العالم وفهم المتعلم، فهو وسط لا يوجه علما لكل الناس بل يخاطب عددا معينا من الطلاب أو طالبا بعينه يقوم منه مقام المؤدب الدائم، كما لمسنا عند الخلفاء والأمراء والأغنياء حين اتخذوا لأولادهم معلمين خاصين.

هذا التعليم الخاص هو الذي دفع بعض العلماء إلى تنظيم معلوماتهم بحيث تكون سهلة الوصول إلى طلابهم، وهذا ما لاحظناه عند المفضل الضبي الذي اختار مجموعة من القصائد الجاهلية لتكون بين يدي المهدي حين كان يقوم على تأديبه⁽²⁾.

وقد ساهمت هذه الطريقة في وضع كثير من الكتب والمؤلفات التي حوت علم العلماء لهدف تعليمي خاص. وينتظم هذا الخط في منتصف القرن الخامس وفي سنة 459 هـ حيث تم بناء المدرسة النظامية⁽³⁾،

التي يمكن اعتبارها مرحلة بارزة في تاريخ التعليم عند المسلمين، وهي مرحلة تالية للكتاتيب، وتجمع بين طبيعة المتعلم وعلم العالم. ولذلك نجد أن شروح الشعر في هذه المرحلة ارتبطت بحاجة الطلبة ولم تقتصر على طالب معين.

ويوضح التبريزي - أحد أساتذة المدرسة النظامية - العلاقة بينه وبين طلبته وتلمسه لحاجاتهم ورغباتهم العلمية، فيذكر في مقدمة «الحماسة» أنه قد شرحها أولاً على الطريقة القديمة حيث يأتي بالنص أولاً ثم الشرح. ولكن طلبته سألوه أن يفسر الأشعار بيتاً بيتاً، ليسهل عليهم معرفة ما يشكل في كل بيت فاستجاب لهم. فهذه المقدمة بيّنت حاجة طلاب هذه المدارس العليا إلى هذه الشروح لأنهم لم يكونوا في مستوى يسمح لهم بفهم الأشعار من دون تفسير وافٍ.

ونلاحظ كذلك أن التبريزي في مقدمات شروحه يشير إلى أن هناك من يسأله الشرح والتفسير والاختصار. وقد سجل هذا في مقدمة شرحه لـ «المفضليات» وشرحه للقصاصد العشر. ومثل هذه الإشارات تدل على أن ذلك العصر أصبح في حاجة ماسة إلى هذه الشروح⁽⁴⁾.

كانت شروح الشعر الجاهلي قبل ظهور هذه الحاجة التعليمية تنحصر مهمتها في إيراد كل ما يتعلق بالنص من معلومات لغوية وتاريخية وبلاغية مع إيراد الخلافات حول رواية النص وتفسيره وفق كل رواية، مع الإطالة والإسراف في عرض الخلافات الدقيقة التي هي جزء من علوم أخرى مثل النحو والصرف والتاريخ، لا لشيء إلا لوضع النص وقد اكتملت حوله كل أطراف النقاش يتلقاها العالم المتابع والقارئ المتمكن.

وقد ألفت بعض الاتجاهات المختلفة - واللغوية على وجه أخص - بظلالها على هذه الشروح، فأصبح النص الجاهلي مركزاً تدور حوله علوم اللغة والتاريخ والأدب.

ولهذه الطريقة محاسن كثيرة لا يمكن إنكارها، ولكن هناك، من زوايا أخرى، فئة تتجه حاجاتها أولاً إلى فهم النص مع أقل قدر ممكن من المعلومات المفيدة المتصلة بالبيت، وهؤلاء هم طلبة العلم وعامة المثقفين.

وقد لمس بعض الشراح هذه الحاجة فبذلوا جهداً في تيسيرها مبتعدين عن منهج أولئك الذين أطالوا وأسرفوا على نحو ما نرى في قول التبريزي: «وبعض الشروح يذكر البيت وما يتعلق به وما لا يتعلق به، وإيراد ما لا يحتاج إليه البيت»⁽⁵⁾.

لذلك قامت الشروح التعليمية لسد هذه الحاجة مع وضوح الهدف المطلوب واتحاد وجهته، وقد اتضحت غاياتهم من خلال التصور الأولي الذي رسموه وبينوه في مقدمات شروحهم، فهذا الأعلام الشنمري يقول: «وشرحت جميع ذلك شرحاً يقتضي تفسير جميع غريبه، وتبين معانيه، وما غمض من إعرابه، ولم أطل في ذلك إطالة تخل بالفائدة، وتمل الطالب المتلمس للحقيقة، فإني رأيت أكثر من ألف من شرح هذه الأشعار قد تشاغلوها عن كشف المعاني وتبيين الأغراض بجلب الروايات، والتوقيف على الاختلافات، والتقصي لجميع ما حوته اللفظة الغريبة من المعاني المختلفة، حتى إن كتبهم خالية من أكثر المعاني المحتاج إليها، ومشملة على الألفاظ والروايات المستغنى عنها، وفائدة الشعر معرفة لغته ومعناه...»⁽⁶⁾.

ومثل هذه الحاجة يلمسها البطليوسي في شرحه، فالشعر الجاهلي، كما يرى، محل حفظ الناس، لذلك يقول: «وليس للشعراء المحدثين من الألفاظ المرتفعة والمعاني المستغلة ما للجاهليين في أشعارهم، على أن الناس لا يحفظون ابتداءً إلا إياها ويهملون الاستفسار عن معناها، وإنما ذلك لعدم علم القارئ بها من العلماء لاسيما في زماننا هذا، وقد قال الجاحظ: «والزمان زمان طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبه، فسألت الأخفش فلم يعرف إلا إعرابه، فسألت أبا عبيدة فرأيت لا ينفذ إلا فيما اتصل بالأخبار، ولم أظفر بما أردت إلا عند الأدباء الكتاب كالحسن بن وهب وغيره، وقد سألت شرحها وتقريبها وتلخيصها وتهذيبها وكل ما ذكرته في هذا الشرح فمن كتب العلماء أخذته ومن مكنون أقوالهم استخرجته»⁽⁷⁾.

إن هذا الهدف الواضح لهؤلاء الشراح هو الذي حدد منهجهم التعليمي فانعكست هذه الدوافع عليه، ومع أن هذا الهدف ينظم هذه الشروح كلها فإن النظرة الخاصة وطريقة كل شرح ميزت فيما بينها، فأمكن إكساب كل

شرح صفة خاصة يعرف بها، فانعكست هذه على مفردات الشرح وطريقة عرض الآيات وشرحها وأعطته ملامح وخصوصية بالنسبة إلى غيره من الشروح التعليمية، لذلك يمكن النظر إلى الشروح التعليمية ضمن ثلاثة اتجاهات رئيسية تحت إطارها التعليمي، وهي:

أ- المنهج التعليمي الفني.

ب- المنهج التعليمي اللغوي.

ج- المنهج التعليمي التفريقي.

ونحن لا نرغب في القول إن هذه الفروق تمثل مناهج ذات رؤية محددة المعالم تقف خلفها فلسفة تعليمية أو نقدية، فإنها أبسط من هذا بكثير، فهي لا تزيد على أن تكون اجتهادات فردية وفروقا بين شارح وآخر. ونلاحظ أن أصحاب هذه الشروح الذين قسّمناهم إلى فئات يلتقون فيما بينهم، خاصة أصحاب الاتجاه التعليمي اللغوي والمنهج التفريقي، والجامع بينهم هو أنهم ينطلقون ويعتمدون على الأصول نفسها، أما الفارق بينهم فهو أن أصحاب الاتجاه الأول - اللغوي التعليمي - أكثر حرية واجتهادا، فهم يعتمدون على من سبقهم من العلماء - وهذا أمر طبيعي لمن يتصدى للتعليم - ولكنهم من جهة أخرى يعتنون بالاختيار ولا يخرجون من الحذف وإعادة الصياغة؛ فيأتي الشرح وقد مر بعملية تصفية كاملة تكسبه صفة خاصة.

أما أصحاب الاتجاه الأخير - التعليمي التفريقي - فإنهم يكتفون باختيار الشروح التي تخدم غرضهم فيختصرونها أو يوفقون بينها مع خضوع تام لهذه المراجع، فيأتي الشارح بالكلمات نفسها؛ لذلك فمن الصعب أن نعتبر هذه تأليفا بل إنها في أحسن حالاتها مختارات من شروح سابقة.

ويتميز أصحاب الاتجاه الفني بأنهم أقرب إلى غاية التعليم الفنية، حيث النص عندهم هو الأصل الذي يدور حوله الكلام، موضحين أهم ما فيه بأقرب أسلوب وأدقه وأكثره اقترابا من روح النص وتوضيح أبعاده التاريخية من دون إسراف، فالتوازن سمة من سمات هذا النوع من الشروح التعليمية، فالشرح وسيلة مناسبة للفهم يقوم بدوره في حالة معقولة ومقبولة.

وقبل الدخول في الحديث عن هذه الاتجاهات الثلاثة نشير إلى أن خير من يمثل الاتجاهين الأولين - التعليمي الفني والتعليمي اللغوي - هما الأعلام الشنتمري للأول، والبطليلوسي للثاني، وهما ليسا من شراح القصائد السبع في صورتها التقليدية، فقد شمل شرحهما لدواوين الشعراء الستة عددا من القصائد الداخلة ضمن القصائد السبع، بل أهمها، بجانب دراية وفهم دواوين الشعراء الستة، لذلك كان الحديث عنهما يمثل استكمالا ضروريا لهذا البحث، وإلا لانفرد العقد بسقوط حلقتين أساسيتين منه.

* * *

أولا: المنهج التعليمي الفني: الأعلام الشنتمري (410هـ - 476هـ)⁽⁸⁾

إن المنهج الذي رسمه الأعلام لشرحه تتضح خطوطه من مقدمته، وتتأكد سماته في المتن، ففيهما نلمس القصد الأول، إذا كان «أهل الشعر أقدر على تأليف الكلام، وسرد النظام»، فإن الشعر الذي يقدمه يعين على التصرف في جملة المنظوم والمنثور. وقد اقتصر في اختياره على القليل لأن شعر العرب متشابه الأغراض ومتجانس المعاني والألفاظ، فهو إذن النموذج الذي يقدمه والذي أجمع الرواة على تفضيله.

ويتبع الاختيار في النص الذي دار حوله الشرح تحديد لطبيعة شرحه وهدفه، ويجمله في هذه السطور: «وشرحت جميع ذلك شرحا يتقصى تفسير جميع غريبه، وتبيين معانيه، وما غمض من إعرابه، ولم أطل في ذلك إطالة تخل بالفائدة، وتمل الطالب الملتبس للحقيقة». وبعد أن يعيب على الشراح إسرافهم وتجاوزهم هدف الشرح من حيث هو خدمة للنص، نجده ينص على أن «فائدة الشعر معرفة لغته ومعناه»، لذلك يقول: «فسرت جميع ما ضمنته هذا الكتاب تفسيراً لا يسع الطالب بجهله، ويتبين للناس المنصف فضله».

من هذه المقدمة يضع الأعلام أمامنا ستة ملامح رئيسية تنظم شرحه، أولها: اهتمام بجلاء وتوضيح معنى اللفظ الغامض على طلابه وقارئيه وهذا يستدعي «تفسير جميع غريبه». وثانيها: إدراك جوانب المعنى وفهمه، فاخترق حاجز اللفظ يؤدي إلى الإحاطة به، أما الملمح الثالث

فهو: الاهتمام بالغامض من الإعراب، «وليس هذا درس إعراب إنما هو شرح للشعر، وهذا يعني الاختصار على أقل القليل وما لا تتضح الصورة إلا بجلالته، أما الرابع: فالإيجاز من دون إخلال أو إملال في النقاط السالفة الذكر، فلا يريد الإسراف في الروايات أو التوقف عند الخلافات، وتقصي معاني الغريب. وهذا كله يضعه ضمن كلمة جامعة لعلها تمثل الملمح الخامس، حيث إن خطته تهتم وتؤكد أن «فائدة الشعر معرفة لغته ومعناه». فهو يهتم بالتناسب بين الهدفين من دون أن يكون للفظ وقضاياه الغلبة أو الانصراف إلى المعنى من دون إدراك حدود اللفظ ودوره وأثره، فالتناسب أساس من أسس خطته.

ويختم مفردات خطته بأن شرحه لن يكون للطالب فقط أو يخاطب العالم به فقط، ففيه حاجة المبتدئ بحيث «لا يسع الطالب جهله»، وهو في الوقت نفسه محل للنظر المنصف حيث يتبين فضل هذه القصائد، فهو حقا «بداية المجتهد ونهاية المقتصد».

هذه هي بنود خطته، وهذا هو التصور النظري لها، وليس ضرورة أن تتوافر هذه الملامح كلها في شرح كل بيت، فالحاجة الإعرابية مثلا قد لا تكون ملحة إلا في بعض المواضع.

وقد تكون ألفاظ البيت من السهل الميسور فيلجأ فقط إلى شرح المعنى ضمن سياق البيت نفسه. وهو أحيانا يجد نفسه مضطرا إلى الإشارة إلى الروايات المختلفة، فيخرج عن خط الإيجاز إلى التطويل مادام البيت يتطلبه، فهذه أمور لا تنقض أساس بنائه الذي أقامه، ولا يمكن القول إنه قد خرج عن خطته التي قدمها في مفتتح كتابه.

حين نقرأ شرح الأعلام نلمس بوضوح صدق قوله، فلا نجد الإفاضة والاستطراد، ولكننا في الوقت نفسه ندرك جوانب معنى البيت بأقل قدر من الكلمات والإشارات، فشرحه ملتصق به لا يغادره إلا ليعود لاستكمال الشرح حوله، فنخرج وقد زدنا بالأساس الذي نعتمد عليه في فهم النص، فلا هو مثل ابن الأنباري، كما سنرى، يستطرد ويوسع دائرة الأقوال فتصل إلى صفحات طويلة مفيدة، بيد أنها قد تصرف ذهن القارئ عن البيت المشروح فينساه، ولا هو كابن النحاس حيث يركز على الوجوه الإعرابية والقضايا اللغوية.

إذن هو مزيج مبسط وخاطف للبيت الشعري ويساعد على إدراك أبسط الوجوه وأقربها إلى النص ومساره العام. وهو أحيانا يورد المعنى الآخر مادام قريبا أو يحتمله منطوق النص؛ ومن ثم يحقق هذا الشرح حاجة الطالب، ولا يعني هذا أن تتنفي بعض الملاحظات الذكية التي تدل على نفاذ بصيرته وإدراكه لحاجة المتعلم.

لنأخذ هذين البيتين - ونلاحظ أنه يشرح كل بيتين معا - لنرى كيف يقرب معنى البيت إلينا من دون أن يغادر شيئا يحتاج إلى شرح، قال (9):

كَأَنَّ حَدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدْوَةٌ خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوْاصِفِ مِنْ دَدٍ
عَدُولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنْ يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي

«الحدوج: جمع حدج وهو مركب من مراكب النساء. والمالكية من بني ملك بن ضبيعة بن ثعلبة. والخلايا: السفن العظام، واحدها خلية. والنواصف مواضع تتسع من الأودية كالرحاب، واحدها ناصفة. وقيل هي مجاري الماء إلى الأودية.. ودَدٍ: اسم موضع. شبه الحدوج مع الإبل بالسفن العظام. وقال غدوة لأنه نظر إليهم عند ترحلهم في صدر النهار، وأراد كأن حدوج المالكية بالنواصف خلايا سفين وإنما جمع الحدوج لأنه أراد حدوج المالكية وصوابها.

وقوله: عدولية، نسبها إلى قرية بالبحرين تسمى عدولي، وابن يامن ملامح من هجر. وقوله: يجور بها الملاح، أي يعدل بها مرة ويميل مرة، يهتدي ويمضي للقصد، ويجوز خفض عدولية ورفعها، فالخفض حملا على السفين والرفع حملا على الخلايا». إن هذا الشرح المركز لا نقول عنه إنه حوى إبداعا خاصا وتميزا واضحا، ولكنه استطاع - من دون شك - أن يحقق هدفه، فقد جلا غوامض البيت بهدوء وروية وبأوضح السبل، فشرح ما احتاج إلى شرح أو بيان وحدد العلاقات واتجاهاتها في أداء المعنى، وكشف أصل المسميات، ففسر «الحدوج» و«الخلايا» و«النواصف» وبين مفرداتها وعرف «بالمالكية» و«دَدٍ». وبين التشبيه في البيت، ووضع موقع ودلالة الظرف «غدوة» على الجانب الزمني فيه ثم انتقل إلى مقصد الشاعر وتوضيح ما غمض من البيت في صورة مباشرة. «وأراد كأن حدوج المالكية بالنواصف خلايا سفين» فهنا محاولة لتقريب معنى البيت نثريا بعيدا عن

نظرات تعليمية: شروح الدواوين

تركيب الشعر وما فيه من تقديم وتأخير وفصل، وبعدها انتقل إلى إشكالاته اللغوية، فالشاعر قال: «حدوج» وهو جمع والمالكية مفرد، وهذا موضع سؤال متوقع من الطالب النابه، ومحل تذكير للقارئ المتمكن، فكانت إجابته: إن الجمع جاء من مقصد الشاعر «لأنه أراد حدوج المالكية وصواحبه».

وينتقل إلى البيت الثاني سالكا الطريقة ذاتها مع ملاءمة حاجة البيت وجوانبه التي تحتاج إلى إيضاح، مشيرا في نهاية شرحه إلى احتمالين إعرابين لكلمة «عدولية» التي يجوز فيها وجهان من دون أن يسرف في التحليل ودوافع كل إعراب إلا الإشارة البسيطة الكافية لشفاء حاجة المتسائل والمتلازمة مع روايات البيت.

ونحن نلاحظ التزامه بهدفه التعليمي، وإن اعتمد في أكثر معلوماته على الأصول القديمة وما ترك العلماء من اجتهادات في الخط العام، ولكن هذه كلها لا تنسب إلى شخص بعينه، لأنها لصيقة بالبيت الشعري وبما يوحيه منذ اللحظة الأولى.

ويرى البعض أن شرح الأعلام هذا يعود بنا إلى أصحاب الشروح الأولى، وأنه نقلنا قرنين أو ثلاثة إلى الوراء، وأن تفسيره مسطح وضحل لا يبرز علم الشارح أو ثقافته أو سعة محصولة العلمي والأدبي أو حتى أسلوبه الفني، وأنه خلا من أعمال العقل والتفنن في العرض والتحليل وأنه يكاد يكون تفسيراً للألفاظ على طريقة المعاجم⁽¹⁰⁾. إن الحكم لم ينظر إلى الهدف الذي قام من أجله هذا الشرح التعليمي، وما فيه من تنسيق جيد وقدرة على إيصال المعنى وحل إشكالاته البسيطة بأقل قدر من الملاحظات المفيدة، ومنها يفهم النص وتذكر جوانبه من دون إسراف في الملاحظات التي تبعدنا عن هدف الشرح والتفسير، فالشرح ليس محلا لاستعراض الثقافة بقدر ما هو مجال لاستخدامها في الفهم، صحيح أنه يشرح الألفاظ، وهذا أساس من أسس الشرح، ولكن هذا مرتبط بالبيت ذاته، ومدخل طيب لفهمه يقدمه منسقا ويهذب ويختار أقرب المعاني في أيسر الألفاظ وأسهلها.

إن الوقفة المبسطة لشرح الأعلام قد لا تيسر لنا في أدق صورها حين نختار نماذج من مواطن متفرقة، فهذه لا تكشف لنا سمات شرحه الموثقة في كثير من الأبيات. فهو يتفاوت بين العرض البسيط اللصيق بالبيت

الشعري بصورة حرفية وبين محاولة أخرى تجاه بيت آخر لا تخلو من لمسات دقيقة ولفات ذكية، معتمدا فيها على ثقافته واجتهاده أو استفادته من غيره، فهو لم يدخر وسعا في خدمة ما شرح من دواوين. في شرحه للأبيات الأولى من قصيدة عنتره⁽¹¹⁾، نموذجا، نلمس بعض الملاحظات التي تصدق على معظم شرحه فهي العينة التي اخترناها، لكننا قد نتجاوزها أحيانا قليلة لنعود إليها، ولنبدأ الآن بمتابعة ملامح شرحه: 1 - أكد في خطته أنه سيشرح اللفظة الغريبة تمهيد للدخول إلى البيت ومن هنا ستكون بدايتنا. يشرح قائلا: «قوله من متردم من قولهم ردمت الشيء إذا أصلحته وقويت ما وهى منه» فهو هاهنا يضع اللفظ في صورته اللغوية كاملا غير منقوص، والإفاضة بعد ذلك فضول أو دخول في إطار خارج عن اهتمامنا في هذه المرحلة.

وبهذا الأسلوب يتابع شرح الألفاظ مثلا: «التوهم والإنكار، يقال: توهمت الشيء إذا أنكرته فتثبت منه وطلبت حقيقته».

وفي شرحه للألفاظ قد يتبع أصل اللفظ حتى يكون موضعه في البيت واضحا مع بيان أصله الذي جاء منه، فيقول في قول عنتره: «أشكو إلى سفح رواكد جثم» والجثم اللاتئة بالأرض الثابتة فيها، وأصله من جثم الطائر إذا لصق»، وقوله أيضا في تفسير الشادن «الغزال الذي قد شدا أي قوي على المشي مع أمه».

وبعرض لمعاني اللفظ المختلفة إذا كان احتمالها واردا، يقول: «يا دار عبله بالجواء تكلمي» وقوله بالجواء هو جمع جو وهو المطمئن من الأرض المتسع ويقال: هو موضع بعينه «ويتحسس اتجاه المعنى في اللفظ بدقة تلائم السياق داخل البيت فكلمة «أسلمي» في البيت: «وعمي صباحا دار عبله واسلمي» هي دعاء لها بالسلامة، ويوجه معنى السلامة توجيهها خاصا قائلا إنها سلامة «من الدروس والتغيير».

ويراعي في توضيحه للألفاظ ضبطها والاحتمال الممكن وراء كل ضبط، فكلمة «متبسم» في قوله «طوع البنان لذينة المتبسم» يقول: «وقوله: لذينة المتبسم أي لذينة طعم الفم المتبسم، ويروي المتبسم بفتح السين على أنه اسم لموضع التبسم».

فهو إذن يستقصي كل ما يتعلق باللفظ من ضبط ومعنى وأصل واختلافات مع اهتمام بكل الاحتمالات الممكنة، وكل هذا يصبه في الشرح المواكب للبيت، وهذه التعليقات اللفظ والمعنى تقرب إلى الذهن كثيرا من التعبيرات التي يحار القارئ في تعليل إصرار الشاعر عليها دون سواها⁽¹²⁾. وينبه في شرحه للألفاظ إلى الفرق بين المعنى اللغوي العام ومعنى اللفظ في موقعه الخاص، مثلا يشرح قوله: «بالحزن فالصمان فالمتلثم» يقول: «الحزن ما غلظ من الأرض، وهو هاهنا موضع بعينه، وهو حزن تميم».

إن هذه الملامح العامة لشرحه الألفاظ تكشف لنا كيفية تطبيقه لمنهجه الذي نص عليه وأحسن تطبيقه، كما تكشف لنا عن نوعية هذا التطبيق أيضا.

ولنا هنا أن نشير إلى أن هذه الطريقة وقفت عند حدود التفسير المباشر سواء للفظ في عموميه أو ضمن معناه داخل البيت عدا حالات بسيطة ونادرة، وهي بهذا لا تتجاوز حدا معينا في الدلالة. ولنا كذلك أن نسجل ملاحظتين أساسيتين تظهران في تفسيره للألفاظ والمفردات، أولاهما: حرصه الواضح على تفسير اللفظ من خلال جملة تحدد معناه المباشر والمتلائم مع موقعه من البيت المشروح، وهذا أقرب إلى روح الكلمة الشعرية الواردة في سياق متكامل.

أما الملاحظة الأخرى: فهي أنه لا يورد الألفاظ أولا شارحا لها ثم ينتقل إلى المعنى، بل يشرح كل فقرة أو جملة بمفرداتها ومعناها، وهذه الطريقة تسهل الفهم السريع، بيد أن مخاطرها جسيمة، فهو هنا يشرح البيت جملا مقطعة أوصالها مع أنها قد تكون متكاملة، حتى لو تدارك هذا فيما بعد حيث يقدم المعنى كاملا أحيانا أو يشير إليه بجملته.

2 - لقد فرغ الآن من إيضاح المعنى اللفظي فليبه أن يتجه إلى المعنى الذي يبسطه بطريقته الموجزة نفسها. مثلا: «هل غادر الشعراء من متردم. هل أبقى الشعراء لأحد معنى إلا وقد سبقوا إليه»، إنه هنا يقدم المعنى الحرفي بصورته البسيطة الواضحة ولم يأت بشيء جديد، ولكن يتدارك باسطا ما فيه إلى حد الإسراف، فيوضح ما أمامه من تعبير، «وهذا

كقولهم: ما ترك الأول للآخر شيئاً». ولكنه يتجاوز هذه الحرفية إلى بسط أكثر إحاطة وتقريباً للقصيدة «وإنما يريد أنه مر بالديار وقد خلت من أهلها، ودرست رسومها فلم يعرفها إلا بعد إنكاره لها وتثبته فيها».

وكما استقصى باعتدال معاني الألفاظ وغريبها، نجده لا يترك المعنى إلا بعد أن يطمئن إلى وضوحه بوضعه في سياق بأسلوبه الخاص مبيناً جهته، وخاصة إذا كان المعنى يحتاج إلى مثل هذه الوقفة لطرافته أو تميزه أو غرابته، يقول في شرح معنى البيت:

عَلَّقْتُهَا عَرَضاً وَأَقْتُلُ قَوْمَهَا زَعَمَا وَرَبَّ الْبَيْتِ لَيْسَ بِمَزْعَمٍ

«وقوله: علقتها عرضاً، أي اعترضني حبها من غير أن أرومه وأعرض له، وأنا مع ذلك أقتل قومها وكيف أحبها وأنا أقتلهم. وإنما يريد أن قومها أعداء فلا سبيل إليها، فأنكر لذلك حبه لها، فقال مخاطباً نفسه: هذا فعل ليس بفعل، وضرب الزعم مثلاً، والزعم إنما هو في الكلام دون الفعل، وإنما يريد أن حبه لها ليس له ظاهر يوجب لقتله قومها فكأنه ليس بحب. ويكون الزعم هنا على أصله، أي ما زعمت من حبك لها ليس بزعم يعضده الصدق ويوجب الظاهر فهو غير زعم في الحقيقة والنظر...»⁽¹³⁾.

هذا البسط لشرح البيت يعني أن الإحساس تملكه بحاجة البيت إلى مثله فنجد هنا قد فتت الجزئيات واستقصى المعنى من عدة أطراف ووسع التفسير المباشر لمنطوق النص بحيث يخرج القارئ وقد زود بأساس جيد للفهم وأزيل كل التباس أو إبهام، ويسوق هذا التفسير بتتابع مفيد لإبانة المعنى في حيز واحد.

وهذا الشرح وإن كان ظاهره متصلاً بالألفاظ البيت ولم يتجاوزها، فإن الأعلام جس بدقة ما في أعماق الشاعر من تنازع فعبّر عن هذا بأبسط الألفاظ وأقربها إلى المعنى وإبراز المقصود. وحركة التنازع، هذه هي التي اتضحت من أسلوب الإخبار لتتلوه محادثة النفس. فهنا تغير في بناء البيت ونظامه، قال مخبراً: «علقتها عرضاً وأقتل قومها»، وبعد أن يوضح بناء هذه الشطرة ومقصدها الذي تغنيه ينتقل مع الشاعر واضعاً يده على النقلة الحادثة في الشطرة الثانية، فإذا كان

الحب والقتل متناقضين فإن الشاعر في انتقاله هذا يعبر عن هذا التناقض، لذلك أشار الشارح إلى هذه الشطرة الأخرى ومخاطبة الشاعر لنفسه، فيكون هنا نوع من الخطاب النفسي الذي دار في الداخل وهو الحادث فعلا.

هذه المتابعة الدقيقة في فهم المعنى تعني أنه يدرك تلك اللمسات الدقيقة وأثرها في تبين قصد الشاعر وهدفه بتلمس دقيق. يقول في تفسير «زمت ركاياكم بليل مظلم»: «إن كنت عزمت على الرحيل والفراق فقد زمت ركاياكم أي شددت وخطمت بالأزمة، وعليكم بقية من الليل، أي هذا أمر أبرمتموه وتقدمتم فيه بالليل المظلم، وإنما يعني أنهم فاجأوه بالرحيل ولم يعلم به قبل، فذلك أشد عليه وأبعث لجذعه، وهذا كقول علقمة⁽¹⁴⁾:

لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظننا كل الجمال قبيل الصبح مزموماً

فهنا يضع يده على اتجاه المعنى عند الشاعر مع أثره النفسي فيه، فإبرام الأمر ليلاً إنما هو عنصر المفاجأة، وهذا بدوره يضاعف حزنه. ويجد في الشاهد الشعري خير مثال يجسد هذا الألم وأكثر إيصالاً للأثر. وهذا الوصول الجيد لهدف الشاعر هو ما يسعى إليه الشارح مستعيناً بكل الوسائل الأكثر تأثيراً وتقريباً للمعنى، مورداً المعلوم والمشهور عند الشارح من قبله مثل تفسيره لقول عنتره: «ليس بتوأم» أي لم يزاحمه أحد غيره في بطن أمه ولا رضع معه غيره، فذلك أتم لخلقه وأحسن لنباته⁽¹⁵⁾. مثل هذا شرحه لاختيار الشاعر «فارة التاجر» بالذات وذلك «لأنه يتربص بالمسك إذا كان يتغير فمسكه أجود وأطيب»⁽¹⁶⁾. فهذه المعلومات وإن كانت من المعلوم المشهور وأدارها جل الشارح بحيث أصبحت من المقولات العامة المفسرة لهذا المعنى، فإنها لا تزال فيها طراوة قريبة ومعبرة عن مقصد الشاعر.

وحتى لا ينفرد ديوان عنتره بأمثلتنا - فهو محل الاستشهاد تسهيلاً - نجتزئ هذه اللمسة الدقيقة التي تجس المعنى في بيت طرفة معللاً جانب الحسن فيه، فيقول:

خَدُولُ تَرَاغِي زَيْبًا بِحَمِيلَةٍ تَنَاولُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي

يقول: «وقوله تراعي ربّيا، أي تراقبه وتتنظر إليه لأنها خذلت صواحبها فهي تراقبها وتشرّب بنظرها لئلا تبعد عنها. وإنما خص الخذول لأنها فزعة ولهة على خشفها وتمد عنقها وهي منفردة فتتبين محاسنها، ولو كانت في قطيعها لم يستبن ذلك منها» (16).

واضح أن الأعلام لم يدخرو سعا - في حدود منهجه - للإحاطة المناسبة بمعنى هذا البيت واتجاهه ولفئات الحسن فيه، واضعا أيدينا على مواقع الجمال، كما حاول الشاعر إبرازها في نصه، اعتمادا على انطباعاته الخاصة في بيئته، فقد حلل البيت بدقة وأدرك مقصد الشاعر من هذه الصورة فرسمها لنا بشرحه ما وسعته الطاقة وعلله لنا من جهتين، أولاهما أنه «خص الخذول لأنها فزعة ولهة على خشفها وتمد عنقها»، فهنا أول مواطن الجمال، والأخرى أنها منفردة في هذه الخميعة، ولو كانت في القطيع لم يتبين ذلك منها.

ومثل هذه اللمسة الدقيقة نستشعرها في شرحه لقول طرفة أيضا: «كمكحولتي مذعورة أم فرقد»، فهنا يلتقط بدقة أثر كلمة مذعورة على الصورة المنشودة والمعنى المؤدي، يقول: «وإذا كانت مذعورة كان أحمد لنظرها وأبين لحسنها»، ويتابع هذه الإشارة الذكية: «والفرقد البقر وإذا كانت ذات ولد تشوقت وحدت النظر إشفاقا على ولدها» (18).

فهو هنا يؤدي المعنى كاملا مضيفا إليه فهمه الجيد لتقاليد البيئة ومفردات واستخدامات الشاعر الفنية، مع قدرة على التقاط بعض تلك اللمسات الفنية الطيبة التي أشرنا إليها مبينا أثرها في السياق الشعري، أو معللا مجيئها فيه بالذات أو لماذا خص الشاعر هذه الجهة أو هذا الجانب على الآخر.

إن هذه كلها أسس قوية من أسس الشرح الجيد سواء أكان تعليميا أم ذوقيا أم لغويا، فالإحساس بالنص ومفرداته وصوره، والتعليل المعقول، مع وضع يد القارئ على هذه اللمحات المضيئة في النص كلها سبل تصب في مجرى الفهم والتذوق.

3 - أشرنا إلى الغريب وأطلنا الحديث عن المعنى عند الأعلام، وهذان أساسا شرحه الذي سجله في مقدمته حين تبيان منهجه، ولذلك التزم به، وهي أسس ثابتة في الشرح لم يتخلف عنها، يفسر الغريب ويبين المعنى في كل بيت.

ولكن شارحنا يملك كذلك إحساسا دقيقا بتركيب البيت الشعري، بحيث يتحسس تلك التغيرات الأسلوبية من إخبار وإنشاء بفروعهما المتعددة، فهو مثلا يرى في قوله:

شَطَّتْ مَزَارَ الْعَاشِقِينَ فَاصْبَحَتْ عَسْرًا عَلَيَّ طِلَابِكَ ابْنَةَ مَخْرَمٍ

فيقول: «وقوله طلابك أي مطالبتني لك ومرامي إياك، وخاطبها بقوله طلابك بعد أن أخبر عنها في صدر البيت، وهذا في الكلام والشعر كثير»⁽¹⁹⁾. الشارح هنا لم يفسر شيئا سوى الإشارة التي توجي بانتباهه لهذه النقلة غير غافل عنها ومدرك لشيوعها في الشعر والنثر، ولكنه ترك القارئ من دون أن يشرحها له، والشارح الجيد هو الذي يحسن الإشارة أولا والتفسير ثانيا. ولكنه في مجال آخر قد يجتهد في التعليل حين يصادف بشبيهه للمثال السابق، فمثلا في شرحه لبيت طرفه «خذول تراعي ربيا بخميعة»، لاحظ أنه يناقض سابقه الذي يقول فيه:

وفي الحي أحوى ينفض المردشادن مظاهرسمطى لؤلؤوزيرجد

فالأول مذكر والتالي مؤنث والمقصود واحد، لذلك قال: «وإنما قال خذول والخذول نعت للأنثى، وقد قال أحوى والأحوى لا يكون إلا ذكرا لأنه على طريق التشبيه فإذا شبهها بالظبي فقد شبهها بالظبية، فكأنه إذا قال كأنها ظبي قال كأنها ظبية»⁽²⁰⁾، فهو هاهنا اتبع الإشارة بالانتقال من المذكر إلى المؤنث بتعليل واضح، بينما اكتفى سابقا بالقول إنه ورد في الشعر والنثر.

أما الجوانب الأخرى من عناصر الشروح ونعني بها النحو والبلاغة والتاريخ إلى آخر هذه العلوم، فلم تكن محل اهتمام بارز إلا في أضيق الحدود، وقد ذكر في مقدمته أنه سوف يعرض فقط لما غمض من إعراب، وقد لاحظنا في النصوص التي عرضناها مصداق هذا من دون أن يدخل في التفاصيل الدقيقة، ولا نجد عنده الميل إلى الاستطرادات واللجوء إلى الشرح المتجه إلى الإعراب مع أنه كان من الذين لهم باع طويل في هذا الميدان، وهذا آت من اتباعه هدفا محددا في هذا الشرح.

ولكننا لا نعدم بعض الملاحظات العامة التي لا تخرج عما تعارف عليه أكثر الشراح يعرضه في أخصر العبارات، وقد يقف مطولا عند بعض الملاحظات النحوية حين يكون المقام ملحا من مثل قول عنتره:

فيها اثنتان وأربعون حلوبة سودا كخافية الغراب الأسحم

فقد عرض لهذا البيت وما فيه من إشكالات يتطلب حلها للطالب المتعلم، لذلك يعرض لهذا من دون إسراف يقول: «ويقال ناقة حلوبة وإبل حلوبة للتي تحلب: وقوله سودا حال من قوله: اثنتان وأربعون، وهو حال من نكرة ويجوز رفعه على النعت ولا يكون نعتا للحلوبة لأنها مفردة إذا كانت تميزا للعدد وسودا جمع ولا ينعت الواحد بالجمع»⁽²¹⁾.

وهذه وقفة إعرابية لها ما يبررها، فهذا بيت من الأبيات التي أُشكل إعرابها وتشعبت وجهات النظر حوله عند النحاة الذين ناقشوه. وهو لا يسرف في الإعراب إلا في مثل الحالة السابقة، وهو كما نرى أيضا في حدود المعقول إذا ما قورن بغيره. وهو في الأغلب الأعم يشير إلى جانب واحد يختاره ويعرضه من دون تفصيل. وقد يعرض أحيانا للخلافات النحوية بين المدارس المختلفة، وهذا في حالات نادرة جدا، فمثلا في قول امرئ القيس:

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى بنا بطن حقف ذي ركام عقتل

يقول: «... والواو في قوله: وانتحى زائدة عند الكوفيين، وهي عند البصريين للعطف وجواب لما محذوف لعلم السامع»⁽²²⁾.

وهذه الملاحظات لا تمثل ملمحا بارزا في شرحه، مثلها مثل مجموعة من الإشارات إلى معارف العرب القديمة والتبني على المقولات التاريخية المفسرة لبعض الأبيات أو المواقع المرتبطة ببعض الأبيات، وهو ما شاع في أكثر الشروح بحيث يمكن اعتبارها من مستلزمات كل شرح في حدود معقولة.

ومن وسائله المقربة لمعاني الأبيات استخدام المقارنة من خلال بعض الأبيات المقربة للمعنى. وطريقة إيرادها إنما لتوضيح معنى البيت الكلي أو إحدى الجزئيات، لغوية كانت أم صرفية، أو لترجيح معنى وتعضيده وهكذا، يشرح مثلا معنى «وتقصير يوم الدجن»، في قصيدة طرفة، فالتقصير هنا باللهو، والعلة في هذا أن «يوم اللهو والسرور وليله قصيران ولذلك قال الشاعر:

فيومٍ مثل سائلة الذباب⁽²³⁾

وقال النابغة في ضد هذا:

من أجل بفضائهم يومٌ كأيام⁽²⁴⁾

فالشاهد الشعري هنا جاء ليقدم غرضين، أولهما أنه جعله نظيرا للبيت المشروح موضحا فيه المعنى المراد مجسدا قصر اليوم، والآخر جعله نقيضا لمعنى البيتين.

وقد يأتي- أحيانا - بالشاهد لأنه يماثل بيت الشاعر في إحدى الصفات العامة من مثل صفة التفرد فيشير إلى التشبيه الذي ساقه طرفة في بيته القائل:

وَجُمُجْمَةٌ مِثْلُ الْعَلَاةِ كَأَنَّمَا وَعَى الْمَلْتَقَى مِنْهَا إِلَى حَرْفٍ مَبْرَدٍ

فبعد أن وضع المعنى أورد قول الأصمعي من أنه: «لم يأت بهذا التشبيه غير طرفة كما لم يقل أحد مثل قول عنتره⁽²⁵⁾»:

غردا يسنُّ ذراعَه بذراعِهِ قَدَحَ الْمَكْبِ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْذَمِ

فايراد الشاهد الشعري إنما هو جزء من الشرح وسيلة مفسرة من وسائله الموضحة للبيت المشروح بصورة أقرب إلى روح الشعر وأبلغ في التوصيل، كما لاحظنا من شواهد التي خدمت أغراضه، لذلك فهي مع قلتها، أتت محلية الكلام ومساهمة في إيصال الغرض الشعري، جاءت في الصلب لا الحواشي واستطراداتها، فإذا كان الشرح لصيقا بالنص فمن الواجب أن تكون أدواته قريبة أيضا ولصيقة بالأصل.

أما بقية مفردات خطته والتمثلة في الإيجاز والتناسب بين المعنى واللفظ، فإنها قد تخللت شرحه، ونعتقد أنها أصبحت واضحة من قدرته في إدارة شرحه وتحققت من خلال ما جاء به من تبين للمعنى ومفرداته، يلمسها من عايش هذا الشرح وقد وفى بها بتركيزه وإشباعه للشرح من دون إخلال أو إملال.

وبعد، فهذا هو شرح الأعلام فيه من علم وذوق صاحبه الشيء الكثير، وفيه من اتساقه مع منهجه وتأديته الغرض الوافي ما يحمد لصاحبه، كما أنه حوى باتزان تلك التفصيلات الكثيرة التي تعارف عليها الشراح من قبل، فجاء شرحه وافيا بالقصد من دون إفراط أو تفريط، فحقق

حاجة النص الشعري التوضيحية بأسلوب يوحي بأن النص أصل وحوله تدور كل الملاحظات، تتبع منه وإليه تعود، فنحن طوال قراءتنا للشرح يظل النص الشعري أمامنا واضح المعالم لم نفقده في تصورنا، لذلك يتحقق الإحساس الفني به بعد جلاء الغامض منه فقط.

* * *

ثانياً: المنهج اللغوي التعليمي: البطليلوسي⁽²⁶⁾؛

المنهج اللغوي التعليمي يعني أن نسبة قضايا اللغة لها اعتبار ملحوظ وبارز، ويكشف لنا أن الشارح قد دخل النص الشعري واضعاً نصب عينيه أن يكشف هذا الجانب ويزيد معارف المتعلم في شقها اللغوي، فالنص الشعري أصل لغوي أولاً وأدبي في مرحلة تالية، وأن الشارح يرى من النص الشعري جانبه اللغوي بجلاء ووضوح لذلك يعيرها كل اهتمام، والمرء محكوم باهتماماته الخاصة، أما الجوانب الأخرى فلها اعتبار ثان. وهذا لا يعني أن الشارح قد نسي جوانب الشعر الأخرى وحاجاته المتمثلة في معارف أخرى، إنما يعطيها بعضاً من الاهتمام، ليخرج المتعلم وقد اكتملت أمامه عناصر الفهم للنص، لتتم العملية التعليمية بشقيها اللغوي أولاً وبقية العناصر الأخرى ثانياً.

إن البطليلوسي (ت 494 هـ) هو ممثل هذا النوع من الشروح، وهو يتفق مع الأعلام وأصحاب المنهج التعليمي في غايتهم التي وصل إليها الأعلام معتمداً على ذوقه ومخزون علمه، مقيماً جسراً من التوازن بين مختلف المعارف والتي تحولت إلى مزيج تعادلت نسبه، يمر من منظور ذوقه من دون الدخول في التفاصيل الدقيقة، أما البطليلوسي فإنه يمس النص معتمداً على أقوال القدماء وإن احتفظ بالقصد المطلوب والإيجاز الذي تحتاج إليه طريقته في التعليم، فجاء شرحه موازناً بين حاجة التعليم في شقيها اللغوي والأدبي.

وتنص مقدمته على هدفه فيقول عن دواوين الشعراء الستة: «وقد سئلت شرحها وتقريبها وتخليصها»، فنحن هنا أمام هدف تعليمي واضح يشرح ما غمض ويقرب ما بعد فهمه ويضيف إلى هذا التلخيص، ومؤكداً بعد ذلك أنه سيعتمد على القدماء في شروحهم أو ما ذكره بشأن هذه القصائد، يقول: «وكل ما ذكرته في الشرح، فمن كتب العلماء أخذته ومن مكنون أقوالهم استخرجته»⁽²⁷⁾.

وعند التدقيق في شرحه نجده قد التزم حرفيا بهذا الخط الذي رسمه فمن اليسير تماما أن نتبين اعتماده على أقوال العلماء السابقين، وما أثر عنهم من شروح وتفسيرات وملاحظات، بحيث يمكن اعتبار شرحه موجزا طيبا لما تناثر في دواوين الشعراء المصنوعة التي رافقتها تلك الملاحظات والشروح المنحدرة عن الرواد الأوائل. ولما كان حديثنا ينصب على الشعراء السبعة أصحاب المعلقات مع من ألحق بهم فإن النماذج التي سنعتمدها - التي تمثل نموذج شرحه - هي بعض هذه القصائد السبع، وفق ما يقتضيه السياق، مع ملاحظة أن البطليوسي - كالأعلم - لم يتعرض إلا لخمس دواوين لأمري القيس والنابعة وزهير وعنبرة وطرفة ويضاف إليهم علقمة.

في هذا الشرح يبرز الهدف التعليمي اللغوي، فيتضاءل إحساسه بالمعنى بدرجة واضحة، يعرض لأقوال العلماء اللغوية، مع مس خفيف للمعنى، فهو لا يضيف جديدا للمتمرس في قراءة الشروح أو من له اطلاع بين في الشعر الجاهلي وفهمه ولكن فائدته تكبر وتتسع للمتعلم الناشئ أو صاحب الحصيلة البسيطة في فهم الأدب، ففيه اختصار وشرح مركز للقصائد السبع، فيشرح البيت في سطور قليلة موردا أهم نقاط النقاش والخلافات ووجهات النظر، وإذا ما برزت إطالة في بعض المواضع فإن هذه إذا قيست بعدد القضايا المثارة بها وقارناها عند غيره من الشراح لوجدناها مختصرة نسبيا، وسيتضح هذا حين نقارن بين شرحه والشروح التي اعتمدها مصدرا له، وحسبنا الآن أن نقدم مثالين دالين على طريقته ومنهجه.

- المثال الأول:

فَتَوَضَّعَ فَاَلْمَقْرَأَةُ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لَمَّا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ

توضح فالمقراة: موضعان، وقوله لم يعف رسمها لم يندرس لما نسجتها أي للذي نسجت عليها من الريحين لأن الأرواح تأتي بالتراب فتمحو الآثار. يقول فهذا الرسم باق لم يتغير فنحن نحزن عليه فلو عفا لاسترحنا كما قال ابن الأحمر:

ألا ليت المنازل قد بلينا ولا يَرمين عن سُرنِ حَزينَا (28)

فإن قيل أين فاعل نسجتها فإن في ذلك أجوبة منها أن تضمير الريح وتجعلها فاعلة، وإن لم يجر لها ذكر لدلالة الكلام عليها مثل قوله تعالى «حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ» (29). ويجوز أن تكون زائدة في الإيجاب على قول أبي الحسن، فيكون التقدير لما نسجتها جنوب وشمال، ويجوز أن يكون فاعل نسجت ضميرا وما يؤنث على المعنى كما قالوا ما جاءت حاجتك، بالنصب، فأنث ضمير ما حيث كانت الحاجة، ويجوز إذا جعلت من زائدة في قول أبي الحسن أن تجعل ما مصدرا فلا تقتضي أن يعود عليها ذكر فتكون الهاء عائدة على المقراءة. ويجوز أن تكون الهاء للمواضع المذكورة كلها، وقال رسمها ولم يقل رسومها اكتفاء بالواحد عن الجميع كما قال (30):

بها جيف الجسرى فأما عظامها فبيض وأما جلدها فصليب

- المثال الثاني:

رايت المنايا خبط عشواء من تُصب تمته ومن تخطي يعمر فيهم

الخبط ضرب الديدن والرجلين بالأرض، والعشواء التي لا تبصر بالليل فهي تخبط كل شيء تطؤه، ويقال عشا يعشو: إذا جاء على غير بصر، وعشي يعشى إذا أصابه العشاء.

وإنما يقول المنايا تأتي على غير قصد لأنها تخبط خبط العشواء، فمن أصابته مات ومن أخطأته عاش وهرم. قال أبو بكر: وليس الأمر كذلك كما قال، المنية مأمورة تأتي لوقتها عن قضاء وقدر (31).

هذان نموذجان يبينان طريقتيه في الشرح السائر بين البسط والاعتدال، مع وجود نماذج أخرى تقف بين هذين النموذجين بعضها يمتد إلى سطور تصل إلى ضعف المثال الثاني، والبعض الآخر يقل حتى يصل إلى سطرين أو ثلاثة أسطر. ولكنه في أمثله المطولة والمبتسرة لا يغادر خطه الأساسي المتمثل في الاهتمام اللغوي بغريبه وإعرابه وخلافاته، متكئا - كما سنبين - على من سبقه من العلماء من دون إضافة تذكر، اللهم إلا في عملية الاختيار والتسويق والاكتفاء بأقل عدد من الألفاظ والأمثلة. وقد يقفز إلى النتيجة المقررة من دون الاهتمام بجزيئات المناقشة.

إن المثال الأول يقدم طريقته في أحسن حالاتها من حيث البسط في الشرح والاقتباس والاجتهاد والتوفيق، ونستطيع أن نحدد معالم هذا الشرح فيما يلي: - وقف أولاً أمام المفردات والتراكيب اللغوية وراح يوضح معناها ومقصدها «فتوضح والمقراة» موضعان، «لم يعف رسمها» لم يندرس. «لما نسجتها أي للذي نسجت عليها من الريحين». فهنا، في المقطعين الأولين، عرض لألفاظ رأى حاجتها إلى التفسير، فجاء بأقل قدر من التفسير، الكلمة ونظيرها أو ما يوضحها. أما في المقطع الثالث فهو أيضاً يفسره بالطريقة نفسها، ولكنه لاحظ في «لما نسجتها» لطيفة لغوية وهي أن «ما» هنا بمعنى الذي هو استعمال لغوي قد يغمض على المتعلم المبتدئ، أو هي فرصة ينتهزها ليشير إلى هذا الوجه من وجوه ما.

ونلاحظ أن توضيحاته هذه مبسرة، كلمة ترادف فيها كلمة أو تؤدي معناها، أو في مقام التنبيه من مثل الإشارة إلى أن توضيح والمقراة موضعان، فهذه الإشارات كافية في حدود التعلم اللغوي وفهم أقل قدر من معنى البيت، ويقابله من يريد أن يتوسع في فهم القصيدة، حينئذ يسعى إلى تحديد هذه المواقع على الطبيعة، ليواكب إشارتها ويقارنها بغيرها من المواقع وآثارها النفسية في الشاعر، ودلالاتها عنده وما صلتها «بمأسل» و«دار جلجل» إلى آخر هذه الاستطرادات لمن يريد أن يدرس القصيدة دراسة تفصيلية ويربطها بأشعار الشاعر الأخرى. أما شارحنا فحسبه أن يبين للقارئ والمتعلم أن الشاعر وقف أمام هذين الموضعين اللذين بقيت بقية من رسميهما بفعل الرياح المتعاقبة عليهما.

وقد يتبع شرحه للألفاظ بتعليل يمس المعنى العام حين تستدعي العبارة هذا، لذلك لم يكتف بشرح تركيب «لما نسجتها» في معناه اللغوي المحدد فقط إنما حاول أن يبين معناه وقصد الشاعر مثلاً قال معللاً: «أي للذي نسجت عليها من الريحين لأن الأرواح تأتي بالتراب فتمحو الآثار، يقول فهذا الرسم باق لم يتغير».

- في هذه المرحلة، وعند هذه النقطة، دخل في حدود تفسير المعنى الإجمالي، الذي يقدمه إلينا في عبارة موجزة وسريعة، فلا يشغل نفسه بتفسير أو تبين لجوانبه المتعددة والانطباع الذي يتركه وأين موقع الشاعر

من هذه التجربة، فهو لصيق بالألفاظ يخشى مغادرتها والبعد عن دلالاتها الحرفية محكوم بفهمه اللغوي العام الذي يجس المعنى جسا رقيقا لا عمق فيه ولا تفصيل مفيدا، وحسبه إشارات وعبارات بسيطة يتبعها بشاهد يغني أحيانا عن التفضيل وأحيانا يعجز.

ونحن هنا لا ننفي أنه أشار إشارة لطيفة إلى قصد الشاعر في حدود إمكاناته، وهي تُغني المقتصد الذي يريد أن يفهم النص من وجهه الأول، قال: «فهذا الرسم باق لم يتغير فنحن نحزن عليه فلو عفا لاسترحنا». فهو هنا أشار إلى أحد الوجوه، وقد يكون هذا الاستنتاج والاجتهاد معقولا، خاصة أنه قد أردف شرحه للبيت بشاهد يعزز المعنى الذي ساقه، ولكنه لم يزد على كونه ناقلا من مصادره التي يستمد منها معلوماته وقد نقلها بحرفية مع الاختصار⁽³²⁾.

- ولكنه - كما نلاحظ في هذا المائل وغيره - سرعان ما يتجه إلى الإعراب وما في حكمه من موضوعات العربية، حيث نراه ينهمر في تفاصيل ودقائق تشي بمدار ومحور تفكيره، وفيه جلاء للخط العام الذي ينتظم شرحه. ويفرد بعد ذلك ثلثي كلامه للحديث عن الأوجه الأعرابية، فقد تساءل عن فاعل نسجتها وكانت إجابته متعددة، منها «أن تضمر الريح وتجعلها فاعلة»، ويعمل هذا بقوله: «وإن لم يجر لها ذكر لدلالة الكلام عليها». أما شاهده فهو الآية القرآنية «حتى توارت بالحجاب». أما الوجه الآخر فهو أن تكون من زائدة على قول أبي الحسن فيكون تقدير العبارة «لما نسجتها جنوب وشمال». ووجه ثالث هو أن يكون فاعل نسجتها ضميرا وما يؤنث على الفعل، ومثاله «ما جاءت حاجتك بالنصب» فأنث ضمير ما حيث كانت الحاجة.

ويتابع عرضه الإعرابي. وعندما نقارن حديثه المطول هذا بما جاء عند ابن الأنباري مثلا ندرك أنه لم يبتعد كثيرا عن مصادره الأساسية، وفي الوقت نفسه لامست هذه القضية هوى في نفسه الميالة إلى الجانب اللغوي من شرح الشعر.

وحين نسلط الضوء على النموذج الثاني سنلاحظ أنه قد تخلى عن التفاصيل الكثيرة، فليست فيه وجوه إعرابية أو مشكلات لغوية بارزة، لذلك جاء شرحا مبسطا لا تفاصيل فيه، نعم لقد فسر معنى الخبط

وما أسهله، وأمسك بتلايب كلمة «عشواء» فراح يدور حول تصريفها، ثم فسر البيت تفسيراً عادياً لا روح فيه ولا إضافات تذكر، ثم يعلق على قول الشاعر من أن المنايا خبط عشواء، فيرى أن الأمر ليس كذلك، فالمنية «مأمورة تأتي لوقتها عن قضاء وقدر».

وهذا قول صحيح، في مجال العقيدة، ولكن هذا الشاعر الجاهلي يستقرئ الواقع ويشير إليه، فيرى أنه ليس هناك ما يفسره له سير المنايا بين الناس، لذلك انصرفت تأملاته إلى هذا الجانب فهو «خبط عشواء» نسبة إلى فهم، وليس كذلك بالنسبة إلى نظام الكون، فالشاعر في مقام المعاناة الخاصة به والمحيط به، وقد رأى الحرب الطاحنة بين القبيلتين والشباب الذي يتساقط فيعرج على تأملات الحياة فيرى نفسه وقد عاش «ثمانين حولاً». ودب السأم فيه، لذلك كان تعليقه هذا على المنايا. نعم إن للكون سنته ولكن من منا لا يحزن ويتأمل ويسخط.

ولكننا لن ننسى أنه في مقام التعليم وتقريب المعنى بعيداً عن تركيبات البيت الشعري إلى السياق النثري المفهوم، لذلك يمثل اجتهاده عوناً طيباً لنا. ومع أن شرحه يكاد يكون متزن الأركان، إلا ما ندر، فإننا نلاحظ أحياناً أنه يوجز في شرحه فيصل إلى سطر أو سطرين مع حاجة البيت إلى شرح أكثر تفصيلاً وحاجة صورته العامة إلى وقفة خاصة، ومثالنا على هذا شرح هذين البيتين لطرفة، الأول:

كَأَنَّ جَنَاحِي مَضْرَحِي تَكْنُفَا حِفَافِيهِ شَكَا فِي الْعَسِيبِ بِمِسْرِدِ

المضرحي: النسر. وتكنفا: أحاطا. الحفافان: الناحيتان. وشكا: دخلا. العسيب: الذنب. والمسرد: الإشفافية. شبه ذنبها بما عليه من الشعر وخطراته يمينا وشمالاً بجناح مضرحي إذا قلبها في طيرانه⁽³³⁾.
والمثال الآخر:

لَهَا فَخْذَانِ اكْمَلِ النَّحْضَ فِيهِمَا كَأَنَّهُمَا بَابَا مَنِيفٍ مَمَرِدِ

النحض: اللحم. المنيف: الباب المشرف. الممرد: المملس. يقول هذه الناقة اكتمل لحم فخذيها، وكأنهما جانباً باب لقصر وثى الباب على إرادة جانبيه⁽³⁴⁾.

فهذان البيتان يمكن تناولهما بصورة أكثر تفصيلا، وخاصة أنهما من الأجزاء العvisية في هذه القصيدة، إذا نظرنا إلى سياقهما ضمن وصف الناقة المبسوط والذي سجل فيه الشاعر ملامح خاصة بالبيئة المحلية يحتاج إليها المتعلم بعد أن بعد العهد بالصحراء، وقد أورد في بيته الأول صورة متميزة لذنب هذه الناقة حين جعله كجناحي نسر، وحين نتأمل شطرة البيت الثانية نرى أن الحاجة ماسة إلى وقفة أطول من الشارح.

إذا انتقلنا إلى جانب مهم من شرحه - ونعني به مصادره - فنسجد أنه قد حدد منذ البداية طريقته معبرا عنها بقوله: «فمن كتب العلماء ومن مكنون أقوالهم استخرجته»، وسنرى هذا في الأمثلة القادمة حين نرد ما أخذ على أصله، ونبين ما أخذ بنصه، أو اجتزا منه قافزا إلى خلاصة القول من دون التفاصيل مع المراوحة بين الأقوال، وخصوصا اختياره ما يتلاءم مع ذوقه ونظرفته اللغوية.

نستطيع القول باطمئنان إن البطليلوسي قد استمد شرحه - فيما يتعلق بالقصائد الخمس الداخلة ضمن القصائد السبع - من أصلين أساسيين، هما شرح ابن الأنباري وشرح ابن النحاس، في مراوحة بين الشرحين مع إدخال بعض المعلومات العامة معتمدا فيها على ثقافته العربية، وفي الوقت نفسه تتردد بعض الأسماء التي نفتقدها في هذين الشرحين من مثل القتيبي وأبي علي القالي، وهذا الاعتماد نجد ما يشبهه عند الأعلام الذي أخذ منهما كذلك، فكلا الشارحين يستمد من معين واحد. ولكننا نرى أنه في القصائد الخمس قد اعتمد في شرحها على هذين الأصلين اللذين أشرنا إليهما. وإن لم يتقيد تقيدا تاما بهما، كما فعل التبريزي، فهو يستفيد منهما استفادة كاملة بتتسيق واختيار فيما بينهما، ثم يصوغ هذا كله في عبارته الخاصة مضيفا إليهما كثيرا من الملاحظات التي جمعها من مصادر متعددة.

أما بقية الشرح فاعله استمده من أصول الدواوين المشروحة التي انحدرت إلى الأندلس، وقد حوت من الملاحظات والأخبار والتعليقات شيئا كثيرا سهلت على البطليلوسي عمله. وبهذا تتحقق مقولته من أن شرحه من مكنون أقوال العلماء وبالمثال تتضح الحال كما يقال:

1 - المثال الأول:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخَدْرَ خَدْرُ عَنِيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي

الخدْر هنا الهودج، منه أسد خادر ومخدر أي داخل في أجمة مثل الخدر. وعنيزة اسم امرأة وقيل اسم هضبة. رُوي: «ويوم دخلت الخدر يوم عنيزة» ويقال: رَجُلُ الرَّجُلِ يَرْجُلُ رَجُلًا إذا لم يترجل، وأرجلته أحوجته أن يمشي راجلا. وقوله إنك مرجلي، أي إنني أخاف أن تعقر بعيري كما عقرت بعيرك فتحوجني أن أمشي راجلة. «ويوم دخلت» منسوق على قوله «ويوم عقرت» للعذاري (35).

في هذا الشرح يزواج، باختصار، بين شرح ابن الأنباري وشرح ابن النحاس (36)، ملتقطا الجانب العام والمشارك بينهما حاذفا التفصيلات والشواهد، فنجد أن ابن الأنباري وابن النحاس اشتركا في شرح كلمة «الخدْر»، وبينما يكتفي الأخير بأنه الهودج، يواصل ابن الأنباري المقارنة اللغوية قائلا: «ومن ثم قيل أسد خادر ومخدر، أي في أجمة مثل الخدر»، وهو ما نقله البطليوسي في شرحه. واشتركا - ابن الأنباري والنحاس - في شرح كلمة عنيزة، فجاء كلام الأخير مركزا، بينما أسهب ابن الأنباري في التوضيح والتفسير فاختر البطليوسي الاختصار.

وينفرد ابن الأنباري برواية أخرى مسندة وهي «ويوم دخلت الخدر يوم عنيزة»، فيتابعه شارحنا. واشترك الشرحان كذلك في الوقوف عند «رجل الرجل يرجل رجلا»، فتابعهما مع اهتمام خاص بقول ابن الأنباري مع إضافة بسيطة موضحة للقصد، وينقل بعد ذلك نص ابن النحاس «إنني أخاف أن تعقر بعيري كما عقرت بعيرك»، مضيفا عبارة «فتحوجني أن أمشي راجلة»، وهو قول ابن الأنباري «فتدعني ذات رجلة»، وكذلك قوله «ويوم دخلت منسوق على قوله ويوم عقرت للعذاري» هو نص ابن الأنباري نفسه. وهكذا نجده يزواج بين الشرحين مختصرا وموفقا ومختارا، فيستوي الشرح عنده وقد خلا من التفصيل، مؤديا الغرض التعليمي كاشفا اتجاهه ومزاجه من دون أن يبين إبداعه وقدرته في التفسير والاجتهاد في الشرح، وهذا ما نلمسه في الشرح كله مع التنبيه على حريته في التصرف والاختيار مع إضافات بسيطة.

وقد يستهويه النقاش اللغوي فيتابعه ناقلا إياه بنصه من دون تصرف يذكر، وهذا ما سيوضحه المثال التالي:

2 - المثال الثاني:

يُؤَخَّرُ فَيُوضَعُ فِي كِتَابٍ فَيُدْخَرُ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعْجَلُ فَيُنْقَمَ

قال بعض أهل اللغة يؤخر بدل من يعلم. قال أبو بكر، وغير صحيح عند أهل اللغة العربية لأن الشيء إنما يبدل من الشيء إذا كان في معناه مثل قولك «إن تعطني تحسن إلي أشكرك»، فتحسن بدل من تعطني، لأن العطية إحسان وليس التأخير العلم. والذين ذهبوا إلى بدل الغلط لا يجوز في الشعر، وأجاز سيبويه إسكان الفعل للشاعر إذا اضطر يردّه إلى أصله مثل قول امرئ القيس «فاليوم اشرب غير مستحقب»، وقيل يؤخر جواب النفي، والمعنى فلا تكتمن الله في نفوسكم يؤخر. يقول: إن لم تكشفوا ما في نفوسكم عجل الله لكم العقوبة فانتقم أو أخركم ليوم الحساب⁽³⁷⁾.

في هذا النص الذي غلبت عليه المسحة الإعرابية يكاد يكون الشارح ناقلا مختصرا عن ابن النحاس⁽³⁸⁾. مع حذف بعض الاستطرادات، مضيفا الشاهد الشعري لتأكيد رأي سيبويه بينما أغفله ابن النحاس لشهرته، وقد ورد عند ابن الأنباري موضع آخر⁽³⁹⁾. وختم نقله بشرح مبسط للمعنى ساقه بعباراته وإن اعتمد فيه على ما ورد عند ابن الأنباري.

ونلاحظ أنه في عرضه هذا البيت يكاد يكون شرحا لدرس من دروس النحو وبالذات في بدل الفعل من الفعل ومتى يكون، وبدل الغلط، ورأي آخر قدمه من دون ترجيح. ومن الواضح أنه أنكر الوجهين الأول والثاني اعتمادا على إنكار ابن النحاس لهما وأدار الرأي الثالث من دون أن يوضحه متابعا لابن النحاس، فإذا كان الأخير يعرض رأيه للعلماء فإن الذي يقوم بالتلخيص ويُبسّط الآراء كان من الواجب عليه أن يدلي برأي أو يضرب عن الخلاف صفحا، ولكن ميله اللغوي أغراه بمتابعة هذا الحوار.

ومع أن البطليلوسي اعتمد على الشرحين السابقين كما بينت فإنه من جانب آخر نلاحظ اعتماده، كذلك على الآراء العامة والأقوال الشائعة، ويدخل كذلك أسماء لعلماء لم ترد أسماءهم في هذين الشرحين، وأبرز هذه

الأسماء أبو علي القالي الذي كان له الدور الكبير في نقل هذه الدواوين من المشرق إلى الأندلس، وعنه انحدرت هذه النصوص ولعلها كانت مشفوعة ببعض الملاحظات تماما كما فعل في أماليه المشهورة، هذا إذا لم يثبت عندنا أن له شرحا خاصا كما بينا في تاريخ الشروح، وقد تردد اسمه في هذا الشرح في مواضع عدة، فيرد في مجال التوثيق والشرح، ومثال الأول ما ذكره في مقدمة قصيدة زهير، قال: «الوزير أبو بكر في هذه القصيدة أربع قواف رواها أبو علي كلها بالفتح ورواها غيره بالكسر وهي المتثلث ومجثم ومنشم ومحرم»⁽⁴⁰⁾. ويذكره في معرض شرحه لبيت امرئ القيس:

عَدَائِرُهُ مُسْتَشْرَرَاتٌ إِلَى الْعَلَا تَصِلُ الْمَدَارَى فِي مُثْنَى وَمُرْسَلٍ

يقول: «وروى أبو علي تضل العقاص وهو جمع عقيصة»، ويتابعه في التفسير قائلا: «وقال في تفسيره: وربما عقدت المرأة عقيصة من شعر غيرها فتصلها بشعرها»⁽⁴¹⁾.

ومثله في الشرح كذلك قوله في شرح البيت:

وَتَضْحَى فَتَيْتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا نَوُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ

«قال أبو علي هذا البيت فيه ثلاث تبيعات، والتبعية أن يريد الشاعر ذكر شيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه بالدلالة فوصف في البيت بالترف والنعمة وقلة الامتهان في الخدمة»⁽⁴²⁾.

ويأخذ عنه في الإعراب من مثل قول عنتره: «كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلم»، «قال أبو علي: تقديره البيت كالعبد الطويل ذي الفرو - والأصلم نعت الفرو»⁽⁴³⁾. وتطرد بعد ذلك إلى استعانتها بأقوال العلماء من مثل القتيبي وأبي الفرج الأصفهاني⁽⁴⁴⁾.

وهذا يقدم لنا صورة واضحة لمحاولته الخروج من أسر الشروح المعتمدة بين يديه بحيث يستعين بكل ما أثر من ملاحظات متفرقة في الكتب وإن كانت في أصلها تعود إلى الشرح نفسه وتسند إلى المصادر الأولى ذاتها فيعود إلى الحيز الذي كان فيه وإن لم يخرج عما أثر عن القدماء⁽⁴⁵⁾.

ولكننا نسجل له، بجانب قدرته على الإيجاز والاختصار والحذف غير المخل، محاولته الخروج من مصادره، كما بينا، فهو يتحرك بين أكثر من مصدر، وهذا يجعله أكثر تحررا وقدرة على التصرف؛ فنراه يطعم شرحه

بمقارنات شعرية لطيفة لشعراء محدثين لا ينتمون إلى عصر الاستشهاد، فنقرأ أبياتا للبحثري مثلا، ففي الشرح الذي ذكرناه والذي نقله عن الأصبهاني نجده يدخل بيتا للبحثري بين كلامه قائلًا: «يقول ليس الصباح بأمثل وهو فيك، أي يريد أن يجيء منكشفا متجليا لا سواد فيه كما قال البحثري وإلى هذا أشار (46):

فأزرق الليل يَبْدُو قَبْلَ أُنْيَضِهِ والغَيْثُ يَبْدُو قَطْرًا ثُمَّ يَنْسَكُبُ

وهذا لم يكن عفو الخاطر، ففي الوقت الذي يضرب صفحا عن شاهد شعري قديم عند الأصبهاني يورد بيتا من الشعر الحديث. هذا يدل على أنه قاصد ومتمعد الربط بين القديم والحديث، وهو اهتمام خاص بالمقارنة الموضحة للأبيات، لذلك نجده يستشهد بشعر أبي تمام موضحا من خلاله قول عنتره: يُخْبِرُكَ مِنْ شَهَدِ الْوَقِيعَةِ أَنَّنِي أَغْشَى الْوَعَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمُغْنَمِ يقول: «إذا حاربت لم أشتغل بمغنم حتى أظفر بعدوي وأغلبه. وقد بيّنه أبوتمام فقال (47):

إِنَّ الْأَسْوَدَ أَسْوَدَ الْغَابِ هَمَّتْهَا يَوْمَ الْكَرْيَةِ فِي الْمُسْلُوبِ لَا السَّلْبِ

ففي هذه المقارنة استطاع أن يدفع بشرح المعنى دفعة إيضاحية قوية أغنت عن كثير من فضول القول، ودلت على ثقافته وقدرته على التقاط الشاهد المعبر عن المعنى المراد.

وقد أحس هذه الفائدة وجدوى المقارنة لذلك يعود بعد سطور إلى الاستشهاد بقول أبي تمام أيضا في معرض شرحه لبيت عنتره :

عَهْدِي بِهِ مَدَّ النَّهَارِ كَأَنَّمَا خُضِبَ الْبَنَانُ وَرَأْسُهُ بِالْعِظْلَمِ

يقول: عهدي بهذا الفارس وقد تركته مضرجا بدمائه كأنما خضب رأسه بعظم وبنانه بمثلها وكنى بالبنان عن الكف. والرأس والكف موضع الخضاب، وقد أحسن أبو تمام حين يقول (48):

بَسْنَةُ السَّيْفِ وَالْخَطِيُّ فِي دَمِهِ لَا سَنَةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ مَخْضَبِ

فهو هنا اختار القصيدة المتلازمة مع روح عنتره، فبائية أبي تمام، فيها من جرس الحرب شيء كثير، فجاء تمثيله مجسدا جو البيت الخاص، وقد وقف موقف المستحسن والمعجب وليس فقط موقف المقارنة والتوضيح.

وللمنتبي كذلك نصيب من استشهاده، فإذا كان أبو تمام في بائيته يصف جو الحرب في عمورية، فالمنتبي هو الأقرب إلى وصف السيف في مجال الفخر، فهذا طرفة يفتخر بسيفه قائلاً:

حُسام إذا ما قمت مُنتَصِراً به كَفَى العَوْدَ مِنْهُ البَدْءُ لَيْسَ بِمُعْصَدٍ
فيقارنه بيت المنتبي قائلاً: وهذا مثل قول أبي الطيب (49):

فَظِل يُخَضَّبُ مِنْهَا اللَّحَى فَتَى لَا يَعِيدُ عَلَى النَّاصِلِ

وهذه هي إحدى محاولات البطليوسي للخروج من إसार مصادره التي يتكئ عليها كثيراً، فالاستشهاد بالشعر أصل من أصول الفهم الدقيق للشعر، وقد أثبت البطليوسي أنه معلم يعي مهمته التعليمية.

ومن الملاحظات الطيبة التي تسجل له في تلك المحاولات المتناثرة التي تشي بمحاولته فهم الترابط بين الأبيات وأثر بعضها في بعض، أنه يكفي أحياناً بالإشارة إلى تكامل المعنى فيما بينها، مثلاً بيت عنتره القائل:

تَمْسِي وتَصْبُحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ وَأَبَيْتُ فَوْقَ سَرَاةٍ أَدْهَمَ مَلْجَمٍ
يقول: السراة الظهر ومعنى البيت فيما بعده:

وَحَشِيَّتِي سَرَجٌ عَلَى عَبْلِ الشَّوَى نَهْدٌ مَرَاكِلُهُ نَبِيلِ المَحْزَمِ

فبعد أن يشرح ألفاظ البيت يقول: «معنى هذا البيت أن هذه المرأة تمسي وتصبح على فراشها وأنها في (حفظ) ودعة وراحة وأنا في مشقة وتعب لأنني في غزو، ففرشي سرج على صهوة فرس». وقد أخذه أبو الطيب فقال (50):

مَفْرَشِي صَهْوَةُ الحِصَانِ وَلَكِنْ قَمِيصِي مَسْرُودَةٌ مِنْ حَدِيدٍ

ففي شرح هذا البيت اهتم بربطه بما يليه لتضمن المعنى فيه وتداخلهما في أداء هدف واحد، لذلك أدرك أن الكلام عنهما لا بد أن يكون متصلاً. ويضاف إلى هذا أنه عاد مرة أخرى إلى التمثيل والتوضيح من خلال الشعر المحدث القريب من عصره، وشفع هذا كله بالإشارة إلى أن المنتبي قد استوحى أو أخذ هذا البيت وفق عبارته، فهو إذن درس مزدوج الهدف من الشرح والتوضيح والنقد.

ومن الأمثلة الجيدة في هذا المجال تعليقه على بيت عنتره أيضاً:

حُيِّتَ مِنْ طَلَلٍ تَقَادَمَ عَهْدُهُ أَقْوَى وَأَقْصَرَ بَعْدَ أُمِّ الْهَيْثِمِ

قال: هذا البيت لا يحسن إلا بأن يروى قبله بيت:

وَأَقُولُ (لَمَّا أَنْ) عَرَفْتُ دِيَارَهَا وَالْعَيْنَ تَذْرِفُ بِالْدموعِ السُّجْمِ

حييت من التحية، في الأصل للملك، ومنه التحيات لله. والطلل ما كان له شخص في بقية الحائط، وقال الخليل: طلل الدار به كالدكان تجلس عليه. وقوله تقادم أي قدم العهد به وطال. وأقوى خلا قال الله عز وجل «نَحْنُ جَعَلْنَاهَا تَذْكَرَةً وَنَمَاعاً لِلْمُقْوِينَ». يعني النار وإنها تذكرهم جهنم وينتفع بها المقوون الذين فني زادهم كأنهم خلوا من الزاد. يقول: لما عرفت ديار عبلة بعد أن أنكرتها لطول العهد بها قلت: حييت من طلال قدم عهدي به، وأقوى وأقصر بمعنى واحد ولكنه كرر لاختلاف اللفظين⁽⁵¹⁾.

فتحن نلاحظ أنه في شرحه لهذا البيت كانت أهم إشارات هي تلك التي ساقها في أول الشرح حيث بين أن معناه لا يحسن إلا إذا روي قبله البيت الذي ذكره ولم يصف شيئاً يوضح هذا الأمر، ولعله رأى أن القصد واضح لا يحتاج إلى بيان، أو لعله رأى أن الشاعر انتقل من قوله:

وَتَحُلَّ عِبْلَةٌ بِالْجَوَاءِ وَأَهْلُنَا بِالْحَزَنِ فَالْصَّمَانِ فَاَلْمَتْلَمِ

إلى التحية في البيت المشروح. ولا شك أن في هذه النقلة فجوة يحسن أن تسدها رواية هذا البيت، وهذا يوضح لنا أن البطليوسي متابع لتطورات المعنى في سياق القصيدة.

أما بقية شرحه للبيت فلا جديد فيه يضاف إلى ملاحظتنا السابقة، ولكننا نشير هنا مسرعين إلى أن شرحه هذا تضمن استشهاده بالقرآن الكريم، وهو قليل في شرحه، كما أنه لاحظ أن البيت احتوى لفظين في معنى واحد فأشار إلى هذا مبرراً إياه بأنهما مختلفان، وهو ما اختاره أكثر الشراح معتمدين على أن العرب تكرر إذا اختلف اللفظان وإن كان المعنى واحداً، هذا قول أكثر أهل اللغة على حد تعبير ابن النحاس، بيد أنه أورد من جانب آخر ما ذكره أبو العباس من أنه لا يجوز أن يكرر شيء إلا وفيه فائدة⁽⁵²⁾، ولا شك في أن البطليوسي اختار الأشهر وأضرب عما عداه من أقوال.

ومن الإشارات الداخلة في هذا الموضوع ما ذكره تفصيلاً حين عرض
لبيتي امرئ القيس في وصف الليل:

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجُومَهُ بَكْلَ مِفَارِ الْفَتْلِ شَدَّتْ بِيذْبُلٍ
كَأَنَّ الثَّرِيَا عُلِقَتْ فِي مَصَامِيهَا بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى صَمِّ جَنْدَلٍ

قال أبو بكر: ما رأيت أحداً نبه على هذين البيتين، وذلك أن الأول
منهما يعني عن الثاني والثاني عن الأول ومعناهما واحد، لأن النجوم
تشتمل الثريا، كما أن يذبل يشتمل على صم جندل. وقوله: شدت بكل مفار
الفتل مثله قوله: علقت بأمراس كتان (53).

ولا شك في أن هذه لفظة من جانبه حين تلمس التشابه والتماثل في
جوانب البيتين، ولكن فهمه وقف عند حدود النظرة العقلية المجردة معتمداً
على دلالة اللغة وتقارب معنى الألفاظ واشتمالها على المعنيين، وغابت عنه
الصورة الجميلة التي قدمها لنا البيتان والتكامل النفسي بينهما، فهم الليل
الطويل الجاثم على صدر الشاعر جعله يصرخ زافراً أله «فيالك من ليل..
إلخ»، فهذه حركة النفس المتألمة والمتألمة في النجوم المشدودة التي لا تكاد
تتزعزع. وبعد أن أعطى صورة كلية لليل ونجومه عاد إلى مسقط تأمله
الأول للنجوم التي هي مقياس وقته كعقارب الساعة التي لا تكاد تتحرك،
فراح يتناول هذه الجزئية مفصلاً. ولا شك في أن الشاعر حين وسع تأمل
هذه الصورة وأشاعها في بيتين إنما يجسد الثبات والبطء فيما يحيط به.
ولكن أسلوب البطليوسي ووجهة نظره اللغوية هي التي أسلمته إلى
الترتيب المنطقي للألفاظ، وحالت بينه وبين النظر إلى تلك الأنسجة الحية
المجسدة لحالة الشاعر.

إن مجمل القول في شرح البطليوسي أنه شرح يقوم على أساس
تعليمي لغوي، يتوصل إلى هدفه بشرح المعنى مع إدخال بعض المعارف
العامة من معلومات تاريخية وبلاغية هي في أغلبها بسيطة، ومن
الشواهد المعروفة التي وردت ضمن الشروح التي مثلت مصادره
الأساسية (54)، فهو يقرب للمتعلم ما تعارف عليه العلماء من قبل
وتناقلوه، وأغلبها ملاحظات يمكن نسبها إلى من سبقه، أما اهتمامه
الأكبر فممنصب على الجزء اللغوي منها وهو حريص على إيراد فحواها

مختصرا اختصارا غير محل، ثم ينتقل فجأة إلى الرأي الأخير والنتيجة المستقاة من التفصيلات، وفي شرحه نموذج واضح لتحكم العقل اللغوي في النص الأدبي ومحل اجتهداه فيه.

ثالثا: معلمون ملفقون: التبريزي والجواليقي

إن هذا الاتجاه غالب على بعض كتب الجيل المتأخر من مؤلفي الأدب، فقد أخذ الأدب القديم صفة القداسية لأنه الأصل الأول للثقافة الأدبية وللممكن اللغوي علاوة على المادة التاريخية التي يحملها، لذلك تعلق الأجيال التالية لجيل الصدر الأول وفترة الازدهار بما انحدر إليها، وسدت بيدها مجالات الإبداع ولم تمر انتباها لبعض النظرات والمحاولات الجادة والناضجة، فضيقت على نفسها فضاقت بها السبل، وانحصرت في ضنك عسير تكشفه هذه المجموعات من الكتب والمؤلفات المقلدة لما سبقها أو ملفقة بينها.

إن هناك نوعين من تلك الكتب، بعضها يلفق بالبسط حيث يحوي مجموعة من الكتب نثرت مادتها فيه من دون أن تضيف شيئا جديدا عدا التلفيق والتسسيق لمادة هذه الكتب، وهذه هي الكتب المبسوطة التي تحوي مجموعة مؤلفات في كتاب واحد، وقد يكون منها بعض الكتب التي لا يأتي مؤلفها بجديد إلا أنه أوتي حظا من التنظيم والترتيب، فيجمع مادة موضوع ما من مصادره الرئيسية فيضعها في مؤلف واحد تسهيلا للباحثين. ومن هذا النوع كتب الثقافة العامة التي تحوي مادة غزيرة ومتنوعة يستفيد منها طالب العلم.

أما النوع الثاني فهو الملفق المختصر، وأصحاب هذا النوع من التصنيف إنما يؤلفون هذه الكتب للطلبة، وليستفيد منها المعلمون في أداء مهمتهم، ولذلك ينحون بها إلى البساطة واختيار أهم ما يمثل المادة الرئيسية، ومن هنا ينحصر جهدهم في التلخيص أولا والتلفيق ثانيا بين كتابين أو أكثر. لهذا يكون، في أحيان كثيرة، تلفيقا ساذجا لا ماء فيه ولا رونق وفق حظوظ الملفقين من المعرفة والفهم، فبعضها يأتي وقد احتوى على تلخيص جيد شامل للفكرة الرئيسية، فيكون التلفيق مقبولا فيه تناسب وتكامل بين

المواد الملقق بينها، فلا يند ما يشي بجهل المؤلف بالمادة التي بين يديه، وفيه تكامل يؤدي المعنى آخذاً من كل شرح أهم ما فيه فيضيفه إلى المادة المشتركة ليستوي شرحاً جديداً ينسب إلى مؤلف آخر، أما في حقيقته فهو قديم أعيد ترتيبه ونسخه.

إن خير من يمثل هذا الاتجاه هو الخطيب التبريزي، ويضم إليه تلميذه أبو منصور الجواليقي، فهما يتفقان منهجاً وأسلوباً، وكلاهما ارتقى نفس المنصب العلمي ففیهما تجمعت خصائص التعليم والتلقيق، مع تمكن ظاهر في فهم التراث واحتواء جيد للمعارف السابقة، وإن ظلاً في حدود المنهج الذي اعتقاه.

أولاً: الخطيب التبريزي (321-502هـ) (55)

لقد شرح التبريزي عدداً وفيراً من دواوين الشعر الجاهلي، من أبرز شروحه وأشهرها شرحه للمفضليات والحماسة والقصائد العشر، وحين نحاول تحديد المنهج الذي اعتمده في شروحه نجده لا يختلف في تصوره عن تصور الشراح التعليميين الذين تقدم الحديث عنهم، فيتطابق هدفه مع هدفهم، ويتضح هذا من خلال المقدمات التي كان يقدم بها لمؤلفاته، فنلاحظ أنه يحرص على التقديم بمقدمة مبسطة مسطحة الضوء على الباعث الذي دفعه إلى الشرح وطريقته التي سينتهجها.

بين يدي الآن ثلاث مقدمات لثلاثة من الشروح يتحدث فيها التبريزي عن منهجه، ولم يتخلف أو يغير من خطه العام: يقول. في مقدمة شرح سقط الزند: «ورأيت جماعة من وجوه الكتاب والرؤساء من أهل الأدب وعيون الناس، يرغبون في شرح ما أهمل من أبياته وإيضاح مشكلاته.. وأوردت ما ذكر شيخنا أبو العلاء رحمه الله، في ضوء السقط في مواضعه، ثم أوضحت مشكلاته، وذكرت معانيه، غير سالك طريقة أبي الفتح عثمان بن جني في تفسيره شعر أبي الطيب: في الإكثار من الاستشهادات، وذكر اللغة الغريبة، دون إيراد المعاني، مما لا بد منه، وما يفيد قاريه، إذا نظر فيه، فخير الشروح ما قل ودل، ولم يطل فيمل» (56).

ويخاطب التبريزي من سألته شرح المفضليات قائلاً: «فعرفتك أنها قد شرحت، وفيما شرحه العلماء المتقدمون كفاية وفيه مقنع، فذكرت أن بعض الشروح قد طال لكثرة ما ذكر فيه من اللغة الغريبة، والاستشهاد عليها، ومع طوله فكثير من معاني الشعر غير معلوم منه، وبعض الشروح يذكر فيه في البيت ما يتعلق به وما لا يتعلق به.

وإيراد ما لا يحتاج إليه البيت يطول به الكتاب. والغرض من شرح هذه القصائد الإيجاز والاقتصار على ما يعرف به ما في الشعر من الغريب والإعراب والمعاني دون ما يتشعب من اللغة والإعراب، لئلا يشغل القارئ منه والناظر فيه عن الغرض المقصود»⁽⁵⁷⁾.

ومثل هذا ما جاء في تصديره لشرح القصائد العشر، يقول: «سألتني - أدام الله توفيقك - أن ألخص لك شرح القصائد السبع، مع القصيدتين اللتين أضافهما إليها أبو جعفر... وذكرت أن الشروح التي لها طالت بإيراد اللغة الكثيرة والاستشهادات عليهما، والغرض المقصود منها: معرفة الغريب والمشكل من الإعراب، وإيضاح المعاني، وتصحيح الروايات وتبينها، مع الاستشهادات التي لا بد منها من غير تطويل يمل، ولا تقصير يخل»⁽⁵⁸⁾.

وهذه النصوص المقدمة للشروح الثلاثة تضع أمامنا منهجاً واحداً وهدفاً مطرداً عند التبريزي في شروحه، فهناك سائل يسأله شرحاً، وهذا السائل الوهمي أو الحقيقي ينطق بهدف التبريزي من شروحه، مسجلاً اعتراضاً متكرراً على الشروح السابقة، وقد سجله التبريزي بنفسه في مقدمة «سقط الزند» ناقداً فيه طريقة أبي الفتح في شرحه لشعر المتنبّي، ففي هذا الشرح «إكثار من الاستشهادات»، وذكر للغريب، وتقصير في إيراد المعنى المفيد للقارئ.

وهذه الملاحظات الثلاث هي نفسها التي قدمها بتحذير بسيط في مقدمة المفضليات والقصائد العشر، فشروح هاتين المجموعتين طويلة مثقلة بالغريب والاستشهادات، مع غموض المعنى.

إن هذه الملاحظات التي سجلها التبريزي بلسانه، أو بلسان من نطق بما في ذهنه، على الشروح السابقة تدفعه إلى أن يقدم لنا بديلاً، وهو بديل متكرر في هذه المقدمات يمكن تلخيصه في النقاط التالية:

- أ - معرفة الغريب.
 - ب - معرفة المشكل في الإعراب.
 - ج - إيضاح المعنى.
 - د - تصحيح الروايات وتبيانها.
 - هـ - استشهادات لا بد منها من غير تطويل يمل ولا تقصير يخل.
 - و - الاختصار.
- هذه خطوط العمل الرئيسية عند التبريزي، وضع أماننا ما نذر حياته كلها له ونعني به الجانب التعليمي الثقيفي، فمنهج هذا ونصوص أعماله تقدم لنا معلما يوفق بين ما يراه يكمل بعضه بعضا، ويحذف ما يجده مملا، يقدم حاجة المتعلم لا العالم، العابر لا المترث، لذلك جعل الاختصار هدفا، وبعدها يمس معارف الشعر التي تمثل مدخلا رئيسيا لفهمه مساهميا خفيا يساعد على الفهم.
- وهذا المنهج سليم في خطوطه العامة، حين ننظر إلى الهدف التعليمي المتوخى منه، سواء أكان هدفا لغويا أم محاولة لتقريب معنى النص الحرفي. إن الناظر في شرح التبريزي يخرج بانطباع أنه قد حقق ما رسمه من قبل، فشروحه متوازنة في معارفها قياسا على غيرها من الشروح، وتساعد القارئ على اختراق حاجز اللغة والمسميات مع فهم أولي لمعنى الشعر، وهذا ما يفسر لنا سر ذبوع اسم التبريزي مع هذا الحظ الوافر لكتبه التي تصدرها اسمه فحظيت بالنشر والذبوع والانتشار حتى تضخم اسمه وكبر، وحقيقته أصغر بكثير من اسمه.
- نعم، يحمد له دوره وهدفه وأن المنهج الذي رسمه واستطاع تحقيق أهم جوانبه مقبول وجيد والنتيجة وافية بالغرض، ولكن الاعتراض ينصب على الكيفية التي حقق بها هدفه، فمن حقه في مجال التعليم الاستعانة بالجهود السابقة ليقدمها إلى المتعلمين، ولكن لم يقل أحد إن الاستفادة من معلومات الآخرين تعني النقل المباشر بالعبارات نفسها والألفاظ ذاتها من دون إضافة تذكر، فالفرق بين الاستعانة المشروعة بكل الجهود والسرقة الواضحة المكشوفة، أو على الأقل التصرف في مؤلفات الآخرين، واضح حده لا يختلف عليه اثنان، وكثير من الكتب العربية القديمة في مجال

البحث والنظر يتكئ بعضها على بعض ولكن من جانب استعانة اللاحق بالسابق، بعد هضم المعارف كلها واتخاذ موقف واضح تتضح فيه شخصية الباحث أو المعلم، وبعدها يقدمها للأجيال المتعلمة أو القارئة وقد مرت بمرآة ذاته فعكستها مشبعة بالروح الجديدة، وهذا ما نفتقده عند التبريزي في شروحه التي حقق فيها هدفه التعليمي على حساب غيره من المؤلفين، فأجهض مصنفاتهم وحال بينها وبين الناس حين ضم بعضها إلى بعض بعد الحذف والاختصار والاختيار، ووضع اسمه عليها من دون أن يكلف نفسه صياغتها بأسلوبه الخاص، فقد كان يضع نسخة الشرح بين يديه وينقلها بحروفها وكلماتها من دون تبديل يذكر، اللهم إلا الحذف والتكملة من المصدر الآخر، فتكون كتبه نسخا أخرى من هذه الكتب. من قال إن الناسخ مؤلف؟! وهو في شرحه لا يجمع مجموعة من الشروح وينسق بينها فنقول: رجل لخص متفرقا في واحد، حتى هذا الأسلوب، على بساطته، لا يستخدمه، فطريقته في إجمالها أنه يختار كتابين فينقل من هذا قطعة ومن ذاك أخرى، متوخيا تحقيق الخطة التي رسمها فيكتمل الشرح عنده بهذه الطريقة.

إن وجوده في المدرسة النظامية جعله ينحو إلى المنهج التعليمي المبسط وساعده على هذا توافره على مكتبته واستفادته مما بها من مؤلفات، فجعل ينهل منها ناسخا من كتبها، مقدما ملخصات وافية بالغرض التعليمي.

لقد أدرك الباحثون - قديما وحديثا - قيمة التبريزي الحقيقية فنبهوا إلى ذلك وأبدوا رأيهم فيه مما يدل على أنهم كانوا مدركين لطبيعة سلوكه العلمي. ففي القديم نجد أن بعض الذين ترجموا لحياته تعرضوا لهذا الجانب، فهذا صاحب «وفيات الأعيان» يورد ما ذكره السمعاني، في «الذيل» و«الأنساب» يقول: «سمعت أبا منصور محمد بن عبد الملك بن الحسن خيرون المقرئ يقول: أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي ما كان بمرضي الطريقة، وذكر عنه أشياء ثم قال: وذاكرت أنا مع أبي الفضل محمد بن ناصر الحافظ بما ذكره ابن خيرون، فسكت وكأنه ما أنكر ما قال، ثم قال: ولكن كان ثقة في اللغة وما كان ينقله»⁽⁵⁹⁾.

فهذا القول تقويم لمنزلة التبريزي العلمية. ونلاحظ أن فيما ذكره ابن خيرون وفي سكوت أبي الفضل الحافظ ما يؤيد هذا، لذلك جعله في تعليقه المتحفظ «ثقة في اللغة وما كان ينقل»، وهذه إشارة إلى فهمه لا جهده.

ولعل البغدادي - صاحب الخزانة - كان أيضا مدركا لحقيقة ما كان يفعله التبريزي، فمثلا نلاحظ إشارته إلى نقوله من طرف خفي، يقول في شرح كلمة «غضوب» في قول عنتره: «ينباع من ذفري غضوب جسرة» «قال الخطيب في شرحه تبعاً لأبي جعفر..⁽⁶⁰⁾، وفي موقع آخر يقول «قال أبو جعفر النحاس في شرحه، وتبعه الخطيب التبريزي»⁽⁶¹⁾.

وقد كانت إشارات القدماء سريعة وعابرة ولم يفصلوا القول فيه، أما الباحثون المحدثون فقد وقفوا موقفا واضحا منه، فهذا «يوهان فك» يعلق على شرحه للحماسة بأنه «مجموعة تضم، في مهارة وحنق، نتائج الجهود التي بذلها علماء اللغة القدامى». يقول عن جهده إنه لا يزيد زيادة تذكر على خلاصة بحوث علماء اللغة في القرن الرابع - العاشر كما تبين ذلك في موازنته بشرح ديوان الحماسة الأسبق منه، ولكنه يمتاز أيضا باختصاره وشموله⁽⁶²⁾. وقد علق الأستاذ عبد السلام هارون محقق شرح ابن الأنباري بأن التبريزي قد تبع ابن الأنباري واستقى من معينه استقاء كاملا⁽⁶³⁾.

ويتضح هذا أيضا في تساؤل الدكتور فخر الدين قباوة الذي لم يجد بين يديه ما يعين على تحديد مذهب التبريزي، ويرى أن هذا راجع إليه «فهو في مصنفاته لم يبد ما يشجع على الجزم في مثل هذا الموضوع، لأنه كان ينقل أقوال أسلافه وأحكامهم برمتها فتطنى شخصياتهم المذهبية على شخصيته، ولا تبقى لها حدود متميزة واضحة المعالم. ولما كانت تلك الأقوال منقولة عن علماء مختلفي النزعات والمذاهب فقد لبث التبريزي في مصنفاته متقلبا بين وجهات من النظر متعددة. ولهذا نراه أحيانا مع مذهب البصريين، وحيثا مع مذهب الكوفيين، وآونة مع مدرسة بغداد، وطورا مع جميع المذاهب»⁽⁶⁴⁾.

إن البحث عن منهج محدد للتبريزي يعني معاناة نخرج منها بقبض ربح أو حصاد هشيم، فليس له من منهج إلا التعليم من خلال التلقيق، ولا انتماء معين إلا من خلال نظرة عامة جدا حين نراقب كيفية اختياره وانتقائه واختصاره، وإلا فهو تابع للأصول ينقل منها، والمناقشة حوله حري بها أن توجه إلى الأصول الأولى.

وإذا عدنا إلى شرحه للقصائد العشر فسنجد أن الطبعة التي قام بتحقيقها الدكتور قباوة⁽⁶⁵⁾، قد تابعت نقوله من الأصليين اللذين اعتمد عليهما وهما شرح ابن الأنباري وشرح ابن النحاس، وقد عين مواضع النقل فسهل على الدارس والقارئ تبين مواقع نقوله خاصة أن كلا الشرحين اللذين اعتمد عليهما قد تم طبعهما فأصبح التأكد من نقله منهما لا يحتاج إلى إطالة القول، فهو ثابت ونبه عليه الباحثون الذين تعرضوا للتبريزي دارسين. فأصبح القول فيه فضولا وزيادة. وحسبنا الاكتفاء بالأمثلة التي سنعرض لها في مناقشة أسلوبه وطريقته في النقل.

يقول في شرح بيت لبيد⁽⁶⁶⁾:

وَجَلَا السَّيُولُ عَنِ الطَّلُولِ، كَأَنَّهَا زَبْرٌ، تَجَدَّ مَتُونُهَا أَقْلَامُهَا

«أي: جلت السيول التراب الطوال، أي: كشفت. وكل جلاء: كشف. ومنه جلاء العروس، ومنه الجلية: الأمر الواضح. والطلول: ما شخص من آثار الدار. وزبر: جمع زبور وهو الكتاب، فعول⁽⁶⁷⁾، بمعنى مفعول⁽⁶⁸⁾. زبرت الكتاب: كتبته، ودبرته. وتجد⁽⁶⁹⁾ أي: تجدد، أي يعاد عليها الكتاب بعد أن درست⁽⁷⁰⁾. ومتونها: ظهورها وأوساطها، وأراد كلها ولم يخص المتون. والهاء في كأنها تعود على الطلول، وفي أقلامها تعود على الزبر⁽⁷¹⁾.

يصف أن هذا السيل قد كشف عن بياض وسواد فشبهه بكتاب قد تطمس فأعيد على بعضه، وترك على ما يبين منه، فكأنه مختلف، وكذلك آثار هذه الديار»⁽⁷²⁾.

حين نتفحص هذا الشرح نجده قد مزج بين الشرحين مختارا ومنقيا وموردا الألفاظ نفسها. وعند تحليله كنموذج لطريقة التبريزي في الشرح نلاحظ أنه وجد رواية البيت عند الشارحين متفقة، مع خلاف بسيط، فابن الأنباري قال: «عن الطلول»، بينما كانت رواية ابن النحاس «على

الطلول»، فاختار رواية ابن الأنباري لأنها أقرب إلى المعنى الذي ساقه ابن النحاس بقوله: «قد كشف عن بياض وسواد... إلخ، هذا إذا سلمنا بأن ابن النحاس قد أورد «على الطلول» وليس هذا من تأثير النسخ، خاصة أن رواية ابن الأنباري هي الشائعة والمعروفة وقد وردت في الديوان والمصادر الأخرى. وهذه المرحلة أولى مراحل خطة التبريزي التي بينها حين قال إنه يصح الروايات ويبينها.

وعندما تنتقل إلى الشرح نجده قد نقل عن ابن الأنباري إجماله لبعض معنى الشطرة الأولى «جلت السيول التراب على الطلول» ثم يجمله في كلمة واحدة هي «كشفته» ويتابعه كذلك في شرح كلمة «جلا» ومعانيها وألفاظ ابن الأنباري وتعبيراته نفسها، وسقطت كلمة واحدة من قول ابن الأنباري «ومنه الجلية: الأمر البين الواضح»، أسقط التبريزي كلمة «البين» وهو حذف هين.

وبينما يواصل ابن الأنباري مفصلا الشرح في الطلل والرسم يغادره التبريزي منتقلا فجأة إلى شرح كلمة «زبر»: «جمع زبور وهو الكتاب» ناقلا النص بكلماته. ولما كان ابن الأنباري يميل إلى التفصيل موثقا المعاني عن طريق إيراد أقوال العلماء ومن في حكمهم، يتركه التبريزي مع تفصيلاته ليفتح شرح ابن النحاس ليقتنص تصريف كلمة، يسوقه ابن النحاس بهذه الصورة: «الزبر: الكتب، الواحد زبور، وهو فاعول بمعنى مفعول، معناه: مزبورا أي مكتوبا، كما يقال: جزور بمعنى مجزور. أما التبريزي فحسبه أن يقول: «فعلول بمعنى مفعول»، فهو هنا أخذ أقل القليل مدخلا هذا في باب الاختصار، مع أن كلام ابن النحاس كان أقرب إلى توضيح التصريف. ويعود مرة أخرى إلى ابن الأنباري وقد فرغ من توثيقه وشواهد لينقل عنه معنى القول «زبرت الكتاب: كتبه ودبرته قرأته»، حاذفا أيضا شواهد وتفصيلاته مكتفيا بالكلمة ومرادفها، ليعود إلى ابن النحاس الذي انتهى من تصريف الكلمة السابقة لينقل شرح كلمة «تجد بمعنى تجدد»، ولا يجد في هذا الشرح البسيط ما يكفيه فينقل مثال ابن الأنباري القائل: «معناه: يعاد عليها الكتاب بعد أن درست»، ويتابع معه شرح كلمة «متونها: ظهورها وأوساطها»، ويأخذ عنه كذلك التعليق «فأراد كلها ولم يخص المتن»، وعلى

طريقة ابن الأنباري التوثيقية يتابع التوضيح مستشهدا ببيت لزهير، فيتركه التبريزي متجها إلى ابن النحاس المنصرف إلى شرح الوجه الإعرابي، «والهاء في كأنها تعود على الطلول وفي أقلامها تعود على الزبر».

وفي الختام لا يجد عند ابن الأنباري شرحا مجملا لمعنى البيت كله فينقله كاملا عن ابن النحاس، وهكذا تتم عنده عملية الاختيار والاختصار والتوفيق والتنقل بين الشرحين ناقلا الألفاظ كما هي.

ونلاحظ أنه قد حقق الهدف الذي رسمه، فقد شرح الغريب وتعرض للمشكل من الإعراب وهو بسيط في هذا البيت، بينما يطيل في أبيات أخرى، وصحح الروايات وألغى الاستشهاد لعدم وجود المبرر بينما يبقيه في مواضع أخرى، وبداية أنه قد حقق الاختصار.

إن النموذج الذي عرضناه قد زاح بين الشرحين بمهارة متجنباً كل استطراد وهو ما سجله على غيره في مقدمته.

ومن الأمثلة التي مزج فيها بين الشرحين نختار هذا المثال من شعر لبید أيضا:

مِنْ مَعْشَرٍ سَنَتْ لَهُمْ أَبَاؤُهُمْ وَلِكُلِّ قَوْمٍ سُنَّةٌ، وَإِمَامُهَا

يقول: هؤلاء الذين ذكرت من معشر هذه العادة فيهم سنة. «ولكل قوم سنة» معناه: سن لهم أبائهم سنة وعلموهم مثال السنة. و«الإمام»: المثال. والسنة: الطريق والأمر الواضح.

ومعنى البيت: أنا ورثنا هذه الأفعال عن آبائنا ولم يزل هذا الشرف فينا متقدما (73).

هذا الشرح القصير مقسم إلى قسمين: الأول منهما أخذه عن ابن الأنباري (74). بنصه دون تغيير، بعد حذف صدر الكلام ويبدأ بعد ذلك بالاختيار، فنجد مثلا أن ابن الأنباري يشرح مفسرا كلمة الإمام على النحو التالي: «والإمام: المثال». قال الشاعر:

أَبَوْهُ قَبْلَهُ وَأَبَوْ أَبِيهِ بَنَوْا مَجْدَ الْحَيَاةِ عَلَى إِمَامٍ

معناه على مثال. الإمام: الكتاب والرسول. قال الله عز وجل ﴿يَوْمَ نَدْعُو كُلَّ أُنَاسٍ بِإِمَامِهِمْ﴾ (75). وإمام: الطريق الذي يؤتم به. قال الله تبارك وتعالى ﴿وَأَنَّهُمْ لِبِإِمَامٍ مُّبِينٍ﴾ (76). يكفي التبريزي من هذا كله

بالمحصلة النهائية وهي «الإمام: المثال»، ويترك ابن الأنباري مسترسلا لينقل بقية الشرح عن ابن النحاس الذي يمثل القسم الثاني من الشرح فينقل سطرين، أولهما شرح كلمة سنة «السنة: الطريق والأمر الواضح»، وبينما يتابع ابن النحاس الشرح مسترسلا مصرفا الكلمة ومستشهدا بالقرآن والأقوال المأثورة، يكتفي التبريزي بالنتيجة منتقلا إلى سطر آخر يشرح المعنى.

المثالان السابقان قدما لنا نموذجين للجمع بين الشرحين والمزج بينهما بتصريف معقول، ولكنه في حالات كثيرة يتبع الترتيب البسيط حيث يأخذ معلومات تامة من أحد الشرحين ويكمل بعد ذلك من الشرح الآخر. وفي حالات كثيرة يتابع نقل الشرح من مصدر واحد من دون أن يلتفت إلى الآخر إلا بعد عدة سطور أو أبيات، بمعنى أن يضع نسخة الأصل أمامه فينقل منها باطراد شرح بيت أو أكثر ثم يعود إلى الشرح الآخر ناقلا منه ما يوازي نقله عن السابق هكذا من دون نظام أو سبب واضح اللهم إلا الاستسهال مادام المرجع الذي بين يديه يوفر له مادة يمكن اختصارها والتصريف فيها.

ولنختار نموذجا لهذا النوع من الشرح ينساق وراء أحد الشرحين، وليكن شرحه لأبيات من قصيدة زهير من البيت التاسع حتى الثاني عشر⁽⁷⁷⁾. وفيه ينقل عن مصدر واحد وهو شرح ابن الأنباري، ولم يلتفت إلى شرح ابن النحاس إلا مرة واحدة ليشرح معنى كلمة واحدة ولفظ واحد «العتاق: الكرام» وهذا خلال أكثر من ثلاثين سطرا، لا شيء إلا لأن ابن الأنباري في شرحه المطول لم يتعرض لهذه الكلمة فقلب صفحات النحاس بحثا عن شرح لها ثم عاد إلى ابن الأنباري ليواصل نقله المطول، وسنلاحظ أنه في البيت التاسع وتحقيقا للاختصار لم ينتق من الشرح ما يحقق غرضه كما فعل في الأمثلة التي ضربناها من قبل، إنما نقل السطور العشرة الأولى مع حذف الباقي وهو يزيد قليلا عما سبق، وفيه معلومات جيدة كان في الإمكان إثباتها وحذف بعض ما نقله في السطور الأولى للمحافظة على الاختصار.

أما البيت العاشر فنجد اختار شرح بعض الكلمات حاذفا الكثير مما ورد عند ابن الأنباري، مع ملاحظة أن بعض المعلومات مشتركة بين الشارحين، فيمكن القول إنه استفاد من قلة كلام ابن النحاس ليهديه إلى أهم النقاط.

ولنا هنا أن نتساءل عن سوقه الغريب لبعض المعاني، ولنأخذ هذا السطر لنرى اضطراب الشرح عنده، فقد شرح معنى القيني بأنه نسبة إلى بني القين، وهذه كما نلاحظ نسبة وليس شرحا لمعنى الكلمة الذي بينه ابن الأنباري بوضوح حين قال: «قول قيني أراد غبيطا، وهو قتيب طويل يكون تحت الرجل، وقيني نسبة إلى القين» فالشرح واضح عند ابن الأنباري وغير مفيد عند التبريزي الذي شرحه على أساس الإيضاح وحذف الفضول، غير أن عينه كانت على ابن النحاس فاضطرب شرحه.

وحين نتابع شرح هذا البيت أيضا نجد الاضطراب واضحا، انظر إلى هذا السطر «ومفأم: واسع. وأراد غبيطا، والغبيط يكون تحت الرجل، والقتب تحت المتاع»، لقد انتهى شرح كلمة مفأم بأنه الواسع، فما المقصود بقوله، وأراد غبيطا.. إلخ. وليس في كلامه ما يشير إلى هذا ولكنه اضطراب التأليف، فالكلام لا يتضح إلا إذا نقلنا هذا السطر من ابن الأنباري «قوله قيني أراد غبيطا، وهو قتيب طويل يكون تحت الهودج..» وهو كلام يعقوب عند ابن الأنباري، ثم إذا نظرنا إلى رأي أبي جعفر عند ابن الأنباري أيضا إذن قال: «والغبيط يكون تحت الرجل، والقتب تحت المتاع. فالقتب للإبل التي تحمل المتاع، والغبيط للرجال». وهذا الكلام، كله أو بعضه يجب أن ينتقل من هذا المكان ويتقدم إلى موقعه الطبيعي، وإلا فالكلام ينقصه الكثير من الترتيب والوضوح.

ويواصل متابعته لابن الأنباري في البيت الذي يليه، الحادي عشر، فنجد التزم الحذف والاختصار فنقل معنى «ركن»، واختصر الأمثلة مع تغيير بسيط، فقد قال ابن الأنباري «يقال اسلك طريق كذا وكذا. فإذا عرض لك طريق عن يمينك وشمالك فورك فيه، أي مل فيه ويقال: قد وركت موضع كذا وكذا إذا خلفته وراء أوراكها».

فاختصر النموذج الأول بعبارة من عنده قد تضي بالمعنى، وتابع نقل الألفاظ بذاتها من دون تغيير في شرح كلمة «المتن» وتعبير «عليهن» وأهمل ما عدا هذا قافزا إلى قوله والتقدير: «ووركن في السوبان عاليات منته أي في هذه الحال» والعبارة قد توحى بأن السياق مقبول، غير أنه بعد التدقيق نجد أن هذه العبارة قد تكون غامضة إذا لم تسبقها جملة ابن الأنباري التي أهملها التبريزي وهي «ويعلون، فيه ضمير الظعائن وتقديره تقدير الحال، فهو في موضع نصب في التأويل، والتقدير: ووركن في السوبان عاليات منته. أي في هذه الحال» فهنا تستوي العبارة سليمة واضحة.

وهكذا نجد أن اختصارات التبريزي لا تخلو من هفوات كثيرة تخرج الكلام عن أصله وأن يسر في كثير من الأحيان بعض شروح الأبيات بصورة جيدة حين يحذف فضول القول أو استطرادات المؤلف.

ولنتابع التبريزي في نقوله عن ابن الأنباري في البيت التالي الذي نراه فيه قد اختار أولا رواية ابن النحاس للبيت وأهمل ما جاء عند ابن الأنباري وفيه خلاف بسيط، فابن الأنباري يرويه هكذا:

كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ وَقَفْنَ بِهِ حَبَّ الْفَنَاءِ لَمْ يُحْطَمِ

أما الرواية الواردة عنده فهي نفسها التي جاءت عند ابن النحاس وبقيّة الشروح الأخرى، كما أنها المعتمدة في الديوان سواء المنحدر عن ثعلب والأعلم علاوة على أن ابن الأنباري قد أشار إليها في ثنايا شرحه وهي تروى هكذا:

كَأَنَّ فُتَاتَ الْعِهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبَّ الْفَنَاءِ لَمْ يُحْطَمِ

لذلك اختار الرواية الأشهر وهو محق في هذا في الوقت نفسه الذي أشار فيه إلى الرواية الأخرى التي جاءت عند ابن الأنباري، لكنه مع إهماله لروايته فقد تابعه في الشرح. وفي هذه المرة حذف مقدمات الشرح مع بعض المعلومات لينقل الكلام كله من دون تغيير يذكر، موردا أسماء أصحاب الأقوال، مع أنه كان في كثير من الأحيان يتجاوزها، وليس لنا أن نسجل عليه شيئا ما دام النقل حرفيا فإذا كان هناك من ملاحظات أو مأخذ فالمحاسب عليه صاحب الكلام الأصلي ما دام قد جاء كاملا غير منقوص. ولكن لنا أن نشير إشارة إلى ملاحظة تكشف لنا أن التبريزي كان

مستغرقا في نقل ما جاء عن ابن الأنباري من دون أن تلفت نظره نقطة أثارها ابن النحاس، وهو مرجعه الآخر، فقد نقل كلام ابن الأنباري الذي يقول فيه: وقال الأصمعي «العهن: الصوف صبغ أو لم يصبغ، وهو هنا المصبوغ» ومع أنه حذف التعليل «لأنه شبه بحب الفناء»، فإن هذا يمكن أن يدرك من السياق العام. أما الذي نسجه فهو أن ابن الأنباري نسب هذا القول إلى الأصمعي، بينما قال ابن النحاس⁽⁷⁸⁾ «العهن - ها هنا الصوف المصبوغ، ويقال: لكل صوف عهن إلا في قول الأصمعي فإنه زعم لا يقال له عهن، حتى يكون مصبوغا»، وواضح أن كلام الأصمعي هنا مخالف تماما ومناقض لما نسب إليه عند ابن الأنباري فكان من الواجب على التبريزي الذي كان ابن النحاس أساسا من أسس شرحه ألا تغيب عن ذهنه هذه الملاحظة وينبه إليها لولا أنه كان مشغولا بالنقل من دون أن يلتفت إلى ما تحت عينيه.

وهكذا نلاحظ من عرضنا لشرح هذه الأبيات كيف أن التبريزي قد يدب فيه الكسل فيعتمد على أحد مصدريه ناقلا ما فيه من دون تدقيق، ولكنه سرعان ما يعود إلى المزج بينهما مقتطفا منهما على الطريقة نفسها التي بينها سابقا.

وعلى المنوال نفسه قد يترك ابن الأنباري فترة لينقل سطورا عن ابن النحاس من دون أن يعير صاحبه الآخر أي اهتمام، ونشير إلى الأبيات من الثامن عشر حتى السطور الأولى من البيت الثاني والعشرين من قصيدة الحارث بن حلزة، فقد خرج عن المزج بين الشرحين، وسطر جل ما جاء في نسخة ابن النحاس مع حذف القليل من الإسناد والاستطرادات، ومثل هذا الأبيات من الرابع والخمسين حتى نهاية التاسع والخمسين من القصيدة نفسها، وينطبق على هذا النقل الأقوال السابقة نفسها، وهناك أمثلة كثيرة متفرقة حصرها صعب، أما عن اعتماده على ابن النحاس فنشير إلى أن الأخير قد شرح تسع قصائد، فزاد على ما في الشروح الأخرى قصيدة الأعشى:

وَدَعْ هَرِيرَةً إِنَّ الرُّكْبَ مُرْتَحِلٌ وَهَلْ تَطِيقُ وَدَاعَا أَيُّهَا الرَّجُلُ

وكذلك قصيدة النابغة:

يَا دَارْمِيَةَ بِالْعِلَاءِ فَالسَّنْدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبَدِ

لأنه رأى أكثر أهل اللغة يذهب إلى أن أشعر أهل الجاهلية امرؤ القيس والنابغة والأعشى⁽⁷⁹⁾، لذلك اهتم بشرح هاتين القصيدتين مع إهمال بقية الشراح لهما، لهذا لم يجد التبريزي مرجعا آخر يعتمد عليه سوى ابن النحاس فنقل ما في شرحه، وحين نقارن بين الشرحين سنجد أنه ليست هناك حاجة إلى قول مفصل في هذا الموضوع، خصوصا أن محقق «شرح القصائد العشر» الدكتور فخر الدين قباوة قد تتبع النقل في الكتاب كله، مشيرا إلى هاتين القصيدتين على الخلاف البسيط جدا بين كلام التبريزي والأصل المنقول عنه. أما طريقته في الاختصار فهي نفسها التي تعرضت لها سابقا في بعض النماذج، مع ملاحظة أنه هنا في اختصاره محكوم بالأصل الواحد الذي اعتمده، فأحيانا يكون الشرح وافيا لا زيادات فيه ولا فضول فيضطر إلى إبراده كاملا، وأحيانا يكون الأصل ذاته مبتسرا قليل الغناء فيورده التبريزي كما هو من دون أن يضيف جديدا، وفي بعض الأحيان يقتطع كلاما بسيطا من مجمل الشرح ولا نجد مبررا واضحا لهذا ولا نريد أن نكثر من الأمثلة فالمطبوعتان بين الأيدي يمكن مقارنة أي بيت بينهما.

وتبقى القصيدة الوحيدة التي انفرد التبريزي بشرحها مكملا العشر بها وهي بائنة عبيد بن الأبرص، ونحن لا نعرف لماذا أضافها من دون غيرها من القصائد، فقد زاد ابن النحاس القصيدتين المكملتين للتسع وبرر هذه الزيادة، أما التبريزي فقد سكت عن التوضيح.

أما شرحه لهذه القصيدة فهو قليل الفائدة وبسيط جدا وقد يتجاوز عدة أبيات من دون شرح، وإذا عرض لبعض الأبيات فغالبا ما يكون شرحا فقيرا لا جديد فيه ولا يزيد على إيراد الروايات الأخرى مع شرح الألفاظ كلها أو بعضها شرحا بسيطا لعله لفقه من عدة مصادر أو الملاحظات المرافقة لشعر عبيد بن الأبرص من المجموعات الشعرية أو من الديوان، فتصدق عليه ملاحظات أحمد جمال الدين هاشم العمري حين قال: «أما معلقة عبيد بن الأبرص، فقد تاه التبريزي وحار بين أبياتها لا يجد ما يقول». انظر تفسيره على مطلعها:

أَقْضَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ فَالْقُطَبِيَّاتُ فَالذُّنُوبُ

هذه كلها مواضع⁽⁸⁰⁾. أما بقية أبياتها فتكاد تكون عاطلة من الشرح، ليس عليها سوى تعليقات طفيفة⁽⁸¹⁾.

ولكننا سنختار بيتا نال حظا وافرا من الشرح من دون سواء حين حاول التبريزي أن يفصل بعض الشيء لنرى كيفية تصرفه، يقول في شرح هذا البيت:

أفلح بما شئت، فقد يبلغ بالضعف وقد يخدع الأريب

ويروى: «أفلح» بالجيم و «أفلح» بالحاء: من الفلاح وهو البقاء. أي عش كما شئت، ولا عليك إلا نبالغ، فقد يدرك الضعيف بضعفه ما لا يدرك القوي، وقد يخدع الأريب العاقل عن عقله، ويروي: «فقد يدرك بالضعف».

قيل: سأل سعيد بن العاص الحطيئة: من أشعر الناس؟ فقال: الذي يقول:

أفلح بما شئت.. البيت (82).

فهذا الشرح حين ننظر إليه نجده يبدأ بالتبني إلى رواية أخرى هي «أفلح» وهذه رواية واردة في «منتهى الطلب» (83)، ويأتي برواية أخرى هي «فقد يدرك بالضعف» وهذه أوردها صاحب «الجمهرة» (84). أما شرح المفردات فقد قال «أفلح من الفلاح وهو البقاء» أي: عش كيف شئت (85)، ولا عليك إلا تبالغ... إلخ، وهذا المعنى نفسه أورده صاحب الجمهرة قال «أفلح، أي عش، والفلاح البقاء، أي كن كمن شئت. وبعدها عبارة عامة ثم يأتي بخبر بسيط متعلق بالبيت قد يكون منقولاً عن أصل قديم.

وهكذا نرى التبريزي قد تطبع بطريقته فلم يستطع الفكك منها فحدث من قدرته على الاجتهاد والإبداع.

إن من كان هذا سلوكه في كتابه الشروح قد يقع في مزالق واضحة مهما كان حرصه وبلغت دقته، وقد وضحت بعض هذه المزالق في النماذج التي عرضتها من قبل، ولنعبر هنا إلى بعض الهفوات التي سجلتها بجانب إشارات وتبسيحات المحقق في تتبعه لنقله: مثلاً شرحه لبيت لبيد.

باتت وأسبل وأكف من ديمة يروى الخمائل دائماً تسجاًمها

ففي هذا الشرح نقل عن ابن النحاس وفيه وقفة إعرابية يقول فيها ابن النحاس: وفيه من النحو أنه لم يأت لـ «باتت» بخبر فالمعنى باتت بهذه الحالة، ثم حذف لعلم السامع ويجوز أن يكون «باتت» بمعنى دخلت في

المبيت، فلا يحتاج إلى خبر كما تقول: أصبح إذا دخل في الإصباح، وهذا توجيه إعرابي أورده ابن النحاس الذي اكتفى بهذا وواصل شرحا منتظما في خط آخر. أما التبريزي فبعد أن نقل هذا ترك ابن النحاس وذهب ينقل شرح البيت التالي له عن ابن الأنباري وهو:

تجتاف أصلا، قالصا، مُتَبَدِّداً بعُجُوب انقضاء، يميلَ هيامُها

وفي هذا النقل ينسى أنه قد انتهى من إعراب «باتت» وأفتى سابقا بأن الشاعر لم يأت بخبر لها وعلل هذا، يعود هنا ليقول: «تجتاف» موضعه نصب في التأويل على معنى باتت مجتافة أصلا⁽⁸⁶⁾. والسبب في هذا واضح، فإذا كان ابن النحاس له رأي في الإعراب فإن ابن الأنباري له رأي يخالفه أثبتته في شرحه فما كان من التبريزي غير أن نقل التوجيهيين من دون أن يحس تناقضا بينهما.

وقد يكون اختصاره مخلا في بعض الأحيان بالمعنى أو التوجيه العام للمشكلة المعالجة، خذ مثلا تعليقه على بيت امرئ القيس:

الأيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباحُ منك بأمثل

يقول «ألا انجلي» في موضع السكون، وشبه إثبات الياء فيه بإثبات الألف في قوله تعالى ﴿سَنُقَرِّكَ فَلَا تَنسَى﴾⁽⁸⁷⁾. وبإثبات الألف أيضا في قوله:

إذا الجَوْزَاءُ أُرْدِفَتِ الثُّرَيَّا ظننت بآل فاطمة الظنوننا

وبإثبات الياء في قوله:

ألم يأتيك والأنباءُ تَنُمَى بما لاقت لبونُ بني زيادٍ

وبإثبات الواو في قوله⁽⁸⁸⁾:

هجوَتَ زِيانٌ ثم جئتُ مُعْتَذِرا مَنْ سَبَّ زِيانٌ، لم تهجو ولم تدع

لقد نقل عن ابن الأنباري الشواهد كلها، غير أنه اختصر العبارة التي ساقها بين يدي هذه الشواهد فتغير وجه التعليق، فليس ثبات الياء قياسا على هذه الشواهد، إنما هناك قاعدة تنتظمها كلها بما فيها بيت امرئ القيس، والعلة كما أثبتنا الأنباري وحذفها التبريزي هي: «وموضع انجلي جزم على الأمر، علامة الجزم فيه سكون اللام في الأصل، ثم احتاج إلى حركتها بصلة لها، ليستوي وزن البيت، فكسرها، ووصل الكسرة بالياء».

قال الفراء: العرب تصل الفتحة بالألف، والكسرة بالياء، والضممة بالواو. ومن ذلك (89).

وهنا يتضح الفرق بين عبارة التبريزي المخلة بالقصد، وقد ألقى من الكلام نقطة مهمة وجاء بالشواهد التي لا تتضح فائدتها إلا حين يسبقها ذلك القول، لذلك يمكن القول إنه لم يكن موفقا في اختصاره.

إن السير وراء هفوات التبريزي لا يمنعنا من الإشادة بقدرته على الاختصار والتكرير، فهو حقا يستحق أن يكون معلما يقرب الأصول إلى طلبته، ولكن من الظلم للحقيقة أن نعهده مؤلفا، فزاوية الإشادة تأتي من مساهمته في وضع شروح الشعر الجاهلي في صورة مبسطة مستفيدة من الجهود السابقة مختارا ما يحتاج إليه طالب العلم.

لذلك إذا تجاوزنا السابق فلن نجد له من مساهمة في داخل الشروح إلا من بعض الملاحظات نسجل نماذج منها للتدليل على نوعية تدخله في الشروح. فنحن نجده مثلا فيما يتعلق بقضايا الشكل ينه إلى بحر قصيدة امرئ القيس ولبيد بينما أهمل القصائد الأخرى من دون سبب واضح، ونراه يبدي رأيا، في هذا الجانب معللا فقد رجح ابن النحاس رواية بيت امرئ القيس القائلة: «ألا رب يوم لك منهن صالح» على الرواية الأخرى القائلة: «ألا رب يوم صالح لك منهما» وتابعه التبريزي، غير أنه يعلق مضيفا: وأجود الروايات «ألا رب يوم لك منهن صالح» على ما فيه من الكف وهو حذف النون من مفاعيلين (90).

ومثل هذا تعليقه على قول زهير: «يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر» فنقل رأي سيبويه عن ابن النحاس من أنه مردود إلى أصل الأفعال: ويفسر التبريزي الكلام قائلا: «يعني أنه مرفوع غير أنه سكن الراء من يؤخر تشبيها بقوله: «فاليوم اشرب غير مستحقب» يريد: اشرب غير مستحقب، فسكن الباء، وهذا الإسكان إنما هو إشمام لا سكن خالص ولا ضم خالص» (91).

وفي مجال شرح البيت كله زياداته عبارة عن شرح معنى لفظ عام لم يعره الشارحان اهتماما، ونادرا ما يزيد هذا على كلمة أو كلمتين لا تأثير لهما في سياق الشرح.

ويورد اجتهاداته بعد أن يعرض الآراء السابقة، مثلاً بيت امرئ القيس أيضاً:

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيْطُ بِنَا مَعَا عَقَرْتُ بَعِيْرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَاَنْزِلْ

فقد قال - وهو نص ابن الأنباري⁽⁹²⁾ - «وقوله عقرت بعيري، قال أبو عبيدة: وإنما قالت: عقرت بعيري، ولم تقل «ناقتي» لأنهم يحملون النساء على الذكور لأنها أقوى وأضبط. والبعير يقع على المذكر والمؤنث «وهنا ينتهي كلام ابن الأنباري فيضيف مجتهدا» وإذا كان كذلك فلا فرق بين أن تقول بعيري وأن تقول ناقتي، لأن البعير يقع عليهما».

والجملة في قوله «وقد مال الغبيط بنا معا» في موضع الحال. وقوله «عقرت بعيري» مفعول «تقول».

وإنما مال الغبيط لأنه انثنى عليها يقبلها فصارا معا في شق واحد⁽⁹³⁾. وهو اجتهاد بسيط لا جديد فيه إلا محاولة التبريزي المساهمة المباشرة، بالشرح وفي درجة هذا إشاراته إلى ترابط بيتي زهير:

تُعْضَى الْكُلُومُ بِالْمِئْنِ، فَاصْبَحْتُ يُنْجِمُهَا مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْرِمٍ

يُنْجِمُهَا قَوْمٌ لِقَوْمٍ غَرَامَةٌ وَلَمْ يَهْرِيقُوا بَيْنَهُمْ مِلءَ مُحْجَمٍ

فقد أضاف لتفسير البيت الثاني قائلاً: وهذا البيت تفسير للذي قبله⁽⁹⁴⁾. وقد أهمل الشارحان الربط بينهما، ولعلهما أحسا وضوح الترابط بينهما، فتدخل التبريزي بهذا الإيضاح الذي ينبه المتعلم - ولا شك - إلى تتابع الأبيات وترابطها.

ومن محاولات في التفسير قوله حول بيت امرئ القيس:

تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي بِنَاضِرَةٍ مِنْ وَخْشٍ وَجَرَةٍ مُطْفَلٍ

فبعد أن ينقل أهم النقاط الموجودة في مصدرية الرئيسيين يقول: «ومعنى البيت: أنها تعرض عنا استياء وتبسم فيبدو لنا ثغرها. وتتقي أي: تلقانا بعد الإعراض عنا بملاحظتها كما تلاحظ الطيبة طفلتها، وذلك أحسن من غنج المرأة»⁽⁹⁵⁾. وهو اجتهاد، وإن لم ينقله عن مصدر مباشر، غير أنه قد استوحاه من الملاحظات المختلفة التي حفل بها الشرحان الرئيسيان.

ولا تخرج اجتهاداته الأخرى عن هذا الخط، يسيرة كما عرضنا وبسيطة وعامة في دالاتها، وجل القول في شرحه أنه نسخة أحسن اختصارها من مصدرين أكثر من الاستطراد. وقد كان كل هدفنا هنا أن نسجل نوعية اختصاره، أما اجتهاده فهو أقل من أن ينال حظا كبيرا لولا هذا الاسم الكبير والمشهور.

* * *

ثانيا: أبو منصور الجواليقي⁽⁹⁶⁾؛

يمثل الجواليقي الامتداد المباشر للتبريزي تمثل فيه علمه وطريقته في أكثر كتبه، ويعيننا هنا الوقوف فقط عند شرحه للقوائد السبع الذي أسماه «السبع الطوال بغريبها»⁽⁹⁷⁾. وهو شرح مبسط جدا يصل إلى الاقتضاب ويقع في خمس وخمسين ورقة فقط أي مائة وعشر صفحات، ومتوسط عدد سطور كل صفحة سبعة عشر سطرا ومتوسط كلمات كل سطر تسع كلمات. وهو كما نلاحظ كتيب صغير ضم مع التعليقات البسيطة نصوص القوائد السبع التي انعقد الاجتماع حولها.

ونلاحظ أن عناية الجواليقي بالشرح محدودة وبسيطة من حيث طبيعة التناول وحجمه فلا يزيد في أحسن حالاته على سطور قليلة لا تزيد على ستة أو سبعة سطور، ويتناول جوانب عامة وشكلية دائما، ويقل شرحه في الأغلب الأعم فيصل إلى كلمة أو كلمتين، وفي أحيان كثيرة يعرض الأبيات من دون أي تعليق وقد يعرض لبيتين يشرح أحدهما ويترك الآخر وهكذا. وهذا الإضراب عن الشرح، أو التعليق بلفظ أدق، قد يشمل أبياتا عدة وهذا كثير، وحسبنا أن نشير إلى أنه في قصيدة عنتره مثلا تجاوز عن شرح أبيات كثيرة تصل إلى أكثر من نصف القصيدة التي تضخمت عنده، وينطبق هذا على قصيدة عمرو بن كلثوم، وتتفاوت بعد ذلك حظوظ أبيات القوائد الأخرى مما يمكننا من القول بأن شرحه لا يزيد على كونه نسخة لنص القوائد السبع مضافا عليها بعض التعليقات البسيطة مستمدة من الشروح المعروفة.

وحتى في مجال التوثيق، بالنسبة إلى هذه القصائد، لا يمكن اعتباره نصاً موثقاً يعتمد عليه اعتماداً على نصوص التبريزي الذي كان يتحرى الدقة في النقل - على الأقل - عن العلماء المشهود لهم، فمع أن الجوالقي كان يسير في ركب التبريزي فإنه لم يقتد بأستاذه في هذا، فهو يتهاون مورداً أبياتاً لم يعتد بها العلماء، وواضح أنها من المزيد غير المتفق عليه، وخير مثال واضح على هذا ما نلمسه من زيادات غير معقولة في قصيدة عنترة التي تضخمت أبياتها.

أما شرحه فلا يزيد على تلخيص لشرح التبريزي، مقتصاً شرح المفردات أو العبارات عنه، وواضح أنه لم يرجع إلى الأصول الأولى، لذلك لا نجد شيئاً ذا بال يمكن عرضه أو مناقشته، فقد اعتمد فقط على نسخة أستاذه، وقد عرفناها سابقاً، فاختصرها؛ لذلك نراه يسند الأقوال إليه وليست هي كذلك، يقول في شرح بيت عمرو بن كلثوم:

وإن غدا وإنَّ اليوم رَهْنٌ وبعد غدٍ بما لا تعلمينا

يقول: «قال الشيخ الإمام أطال الله بقاءه عن هذا البيت: إنه قد علق قلبي بهذه المرأة، والأقدار تأتي، ولا أدري ما يكون من أمرها»⁽⁹⁸⁾. هذا النص يوحي بأن الجوالقي سمعه من أستاذه، ولكن هذا النص موجود بكلماته في شرح التبريزي⁽⁹⁹⁾. وهو منقول عن شرح ابن النحاس⁽¹⁰⁰⁾، وهذا يدل على أن الجوالقي لم يرجع إلى أي مصدر آخر، وإلا فهذا شرح ابن النحاس كان يستطيع مراجعة القول ونسبته إلى صاحبه بدلاً من أن يقول إنه من قول الإمام.

هذان نموذجان نقدمهما ليمثلاً لنا طريقتيه في الشرح، وفيهما غناء لمن يقارنهما بشرح التبريزي.

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لَكَ الطَّوْلُ الْمَرْخَى وَثَنِيَاهُ بِالْيَدِ

الطول: الحبل. وثنياء: ما ثنى منه. وقوله: ما أخطأ الفتى: أي في إخطائه الفتى في أن يطول عمره، بمنزلة حبل ربطت به دابة يطول لها في الكلاً حتى تراه. فيقول: الإنسان قد مد له في أجله وهو آتية لا محالة وهو في يد من يملك قبض روحه، كما أن صاحب الفرس الذي قد طول له إذا شاء اجتذبه وثناه إليه»⁽¹⁰¹⁾.

فهذا النص منقول حرفيا عن التبريزي⁽¹⁰²⁾، ونلاحظ أنه نقل الشرح بألفاظه من دون تعليق أو إضافة، فقط حذف عبارتين من التبريزي هما «ويقال: طرفا، لأنهما يثيان»، والعبارة الأخرى هي «وموضع «ما» نصب وهو في تقدير المصدر».

واحبُّ المَجَامِلَ بِالْجَزِيلِ وَصَرَّمَهُ باقٍ إِذَا ضَلَعْتَ وَزَاغَ قَوَامُهَا

«المجامل: الذي يجاملك بالمودة ظاهرا وسره على خلاف ذلك. وأحب: من الحبا وهو العطية. وقوامها: ما تقوم به. وضلعت: مالت وجارت: أي إذا مالت مودته أضممر المودة ولم يجر لها ذكر. يقول اخصص من يظهر لك جميلا بأكثر مما يظهره لك».

«وصرّمه باق: أي ثابت وقطيعته ثابتة عندك لا تظهرها فاستبقه ولا تعجل له بالقطيعة»⁽¹⁰³⁾. فهذا النص فيه حذف كثير، فقد جرد الشرح من كل إضافة مقيدة أو استطراد زائد مكتفيا بكل الشرح العام، وحين نقارن هذا الشرح بما عند التبريزي نلاحظ:

- 1 - حذف الرواية الأخرى وما يتعلق بها.
- 2 - حذف رواية أبي الحسن «بن كيسان» وما يتعلق بها.
- 3 - حذف بعض الكلمات البسيطة المفسرة.
- 4 - حذف قول التبريزي «حبوته»، إذا خصصته بالعطاء».
- 5 - حذف كذلك قوله «والواو في قوله وصرمه باق واو الحال، وزاغ:

مال، والزيف الميل»:

وهذه إضافات تفيد المعنى العام ولكن الجواليقي اكتفى بالتعليقات العامة لهذا الشرح، مسقطا كل ما كان يراه بعيدا عن النص، فهو حقا تلخيص للتلخيص. وبهذا الشرح تتم حلقات الشروح الملفقة التي اهتمت بالاختصار والتيسير مع نقل كل ما أثر عن القدماء، وبها وعلى نهجها سارت الشروح التعليمية في العصور المتأخرة.



نص الملاحظات بين يدي الثقافة اللغوية

قبل الدخول في الحديث عن أصحاب المنهج اللغوي من شراح القصائد السبع يستحسن الوقوف عند هذه التسمية حتى تكون واضحة المعالم لا لبس فيها، فمصطلح «المنهج اللغوي» تحيط به مفاهيم عدة، وهذا يستدعي تحديد الجهة التي ننطلق منها في استخدام هذا المصطلح.

إن هناك خطأ عاما ورئسيا تلتف حوله كل التيارات المختلفة داخل هذا المنهج، فكلهم، قديما وحديثا، يتفقون على أن دراسة الأدب يجب أن تعنى بمادته الرئيسية وهي اللغة، ومن هذه الأرضية ينطلق أصحاب هذا المنهج نحو إزالة إبهام الكلمات من خلال تقصي معناها ودلالاتها وموقفها المتميز في النص.

«لا نريد في دراستنا لمناهج الشراح القدماء أن نزع بهذا المفهوم أو ذاك، لأن لكل عصر أحكامه ونظريته وثقافته، فمن العسير إقحام أعقد النظريات الفنية عند أصحاب المنهج اللغوي من المحدثين وربطها بطريقة العرب القدماء»

المؤلف

ويرى المحدثون من أصحاب هذا المنهج أن النظر إلى النص من خلال مادته الرئيسية، اللغة، أمر يدهي لا يحتاج إلى بيان، وطرح هذا من جديد في العصر الحديث ليس من جهة التقرير، لكنه رد فعل ضد عشرات النظريات التي رافقت تحليل الأدب في العصور الحديثة، حين مد النقاد نظرهم إلى علم النفس والاجتماع والاقتصاد، وتشعبت الدراسات القائمة على هذه النظريات، فأوغل أصحابها كثيرا داخلين إلى دقائق هذه العلوم، فأدى هذا إلى إهمال طبيعة العمل الفني وابتعدوا عن مهمة التحليل الفعلي له. لذلك قامت ردة الفعل هذه تدعو إلى التركيز: «أولا وقبل كل شيء على تلك الأعمال الفنية ذاتها. إن المناهج القديمة في علم البلاغة، أو النظريات الشعرية، أو العروض يجب أن تراجع ويعاد تقريرها في مصطلحات حديثة»⁽¹⁾.

والعودة من جديد إلى الأساس الذي انطلقت منه دراسة الشعر والتركيز على عناصره الأساسية لا تعني عودة الأساليب القديمة بل هي عودة مشبعة في أعماقها بتراث ضخم من النظريات والمعارف التي تعمق النظرة القديمة، فتطرحها من خلال منظار حديث، وهذا ما نلمسه في دراسات أصحاب هذا المنهج من المحدثين.

في داخل إطار المنهج اللغوي الحديث تدرج اتجاهات كثيرة، فكل ناقد أو مجموعة من النقاد نظروا إلى القضية من زاوية مختلفة، فالناقد الإنجليزي «أ. أ. ريتشاردز» ركز على علم دلالة الألفاظ وتطورها، فأجرى دراسة عملية لكيفية قيام الكلمات بإيصال المعنى، فأصدر بالاشتراك مع «س. ك. أ. وجدن» كتاب «معنى المعنى» الذي درس فيه اللغة من هذه الوجهة.

وقد واصل «ريتشاردز» دراساته المختلفة حول هذا الموضوع حتى وصل إلى نتائج واضحة عن ماهية الأدب واستخدامه للغة واختلافه عن الاستخدام العلمي لها، ليصل بعد ذلك إلى أن الأدب يمثل نوعا من التوافق النفسي عند الكاتب، وأن القارئ إذا عرف كيف يقرأ جيدا استطاع أن ينقل هذا التوافق إلى نفسه. ويصر «ريتشاردز» على هذه القراءة المتعمقة الجيدة، لأنها هي التي تستطيع أن تستقبل القيمة الحقيقية للعمل الفني. وهذا الإصرار على القراءة الجيدة كان له أكبر الأثر على النقد الحديث الذي دعا إلى المزيد من الاهتمام بقراءة النص قراءة جيدة⁽²⁾.

ومع أن «أ. أ. ريتشاردز» كان مهتما اهتماما خاصا بلغة الشعر ودلالات الألفاظ فإن اهتمامه بدراسة أحوال متلقي الشعر ودراساته للاستجابات المختلفة للقراء، وتركيزه على أحوالهم النفسية، يجعله صاحب نظرية نفسية في فهم الشعر وموسيقاه، وتركيب الألفاظ ودلالاتها، ولكن نظريته المعتمدة على علم النفس أفادت كثيرا أصحاب المنهج في قراءة النصوص التي كان يحرص عليها حرصا واضحا.

ويتضح المنهج اللغوي عند أصحاب المنهج الموضوعي الذين ركزوا على دراسة الأثر الفني كأنه كائن مستقل تدرس خصائصه بعيدا عن شخصية الأديب والعوارض الخارجية، فأنصار هذا الاتجاه الموضوعي يبحثون في البناء الفني للقصيدة ويفحصون لبناته فحفا دقيقا من دون الدخول إلى أي شيء خارجي يتصل بالمجتمع وعلاقاته، محللين الشعر تحليلًا دقيقًا لا يخرج عن كيانه وجوهره اللفظي المعنوي التصويري.

وأهم اتجاهات النظرية الموضوعية ذلك الاتجاه الذي تمثله جماعة النقد الجديد في أمريكا، ومن أبرز أعلامها رانسوم آلن تيت وويمزات وكينث بيرك الذين تتجه بحوثهم اتجاهًا لغويًا بلاغيًا، ويعنون بما تحمله ألفاظ الأديب من رموز، وما في النص الأدبي من مفارقات، ويتسع في تحليل العناصر اللفظية والأسلوبية، متعقبا سياق الألفاظ ومواطنها من الكلام ومقارنا بين استعمالاتها حين تدل على أفكار ومواقف وعلاقات وصور. ويتسع بتحليله النحوي فيبحث في علاقات التراكيب وفي فواتح الشعر والنثر وفي الوصل بين العبارات، ويبحث في الألفاظ المشتركة متعمقا في بحث بلاغة الأسلوب ودلالات الحروف⁽³⁾.

وفي زمن مواز كانت النظرية الحديثة، الشكلية الروسية والبنوية، تأخذ مكانها لتسود الساحة النقدية وتطرح مقولاتها التي أصبحت من المعلوم المشهور في الثقافة النقدية العربية في العقود الثلاثة الأخيرة.

فهذه عودة إلى النظرية اللغوية الفنية القديمة التي كانت محل اهتمام القدماء من النقاد والبلاغيين واستوت منهجا متكاملًا عند عبد القاهر الجرجاني⁽⁴⁾. وكانت مدار دراسات من جاء بعده حتى وصلت إلى تلك القوالب المحفوظة.

هذه خطوات عامة لاتجاهات أصحاب المنهج اللغوي الحديث، ولا نريد في دراستنا لمنهج الشرح القدماء أن نزج بهذا المفهوم أو ذاك، لأن لكل عصر أحكامه ونظراته وثقافته، فمن العسير إقحام أعقد النظريات الفنية عند أصحاب المنهج اللغوي من المحدثين وربطها بطريقة العرب القدماء. ولكن الجامع الأساسي الذي يلتقي حوله أصحاب المنهج الواحد هو ذلك الأصل الملتف حول الثقافة اللغوية، وبعد ذلك فلكل عصر حظه من الثقافة.

إن الشروح العربية القديمة للشعر، تعتمد أساسا على الفهم اللغوي للنص، هذا الفهم الذي تكون أبسط صوره شرح المفردات ثم تتعمق النظرة لتصل عند النقاد والبلاغيين إلى مستوى عميق بالغ الجودة كما تمثلت في نظرية النظم عند عبد القاهر. ومنهج اللغة بمعناه الاصطلاحي وعلومه وفهم قوانين اللغة وتراكيبها وصلتها بالأداء الفني هو الأساس الذي قامت عليه الشروح الثلاثة التي سنعرض لها في هذا الفصل وهي: «شرح ابن كيسان» و«شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات» لابن الأنباري و«شرح القصائد التسع المشهورات» لابن النحاس، فهذه الشروح الثلاثة تتبع أسلوبا واحدا في تناول النص مع تميز كل واحد منها بخصائص لصيقة به. ويمثل ابن كيسان المقدمة الطبيعية للشرح الآخرين، فقد جمع في شرحه خصائصهما في صورة أولية، لتتضح بعد ذلك فيها أحسن تمثيل، بينما تتقارب شخصية ابن الأنباري وابن النحاس، فكلاهما له اهتمام واضح بالعلوم اللغوية تدريسا وتأليفا، وكلاهما ارتبط بمدرسة ذات اتجاه لغوي متميز معروف، فابن الأنباري اسم بارز حين تعد أسماء رجال المدرسة الكوفية، ومال ابن النحاس إلى المدرسة البصرية، هذا مع وجود مرونة واضحة عند الاثنين في تناول القضايا اللغوية.

وهما يعتمدان النظرة اللغوية للنص من خلال تتبع التفصيلات اللغوية التي تمثل أساسا أوليا للفهم، وهذه النظرة قد تضيق منحصرة في مجال الحد الاصطلاحي لعلوم اللغة من نحو وصرف وجس خفيف للمعنى. وقد تكون النظرة أكثر اتساعا فتشمل الفهم الحي للغة

بدلالاتها وتاريخها ومعطياتها العميقة للمعنى وكيفية استخدام الشاعر لها وتتبع التفصيلات الكثيرة المتصلة بالفهم اللغوي، وهذا ما يقدمه لنا الشارحان في شرحيهما .

والمنهج اللغوي، في حدوده المعقولة الخاصة بعصرهما، هو الذي ينتظم فيه هذان الشرحان اللذان يمكن اعتبارهما أهم شرحين للقوائد السبع، فقد جمعا حصيلة جهود العلماء السابقين الذين ساهموا في جمع هذه القوائد والتعليق عليها . وقد ظلت تلك الملاحظات متناثرة لا يجمعها جامع حتى جاء هذان الشارحان ليكونا المرآة الحية لعصرهما التي عكستها وصهرتها وأقامتها بناء جيدا ومعقولا، لذلك لم يستطع من جاء بعدهما التخلص من إسارهما، فهذان الشارحان هما المرجعان الرئيسيان، ليس فقط لنصوص القوائد السبع أو التسع، ولكن لكل ما أحاط بها من معلومات ساعدت على فهمها، وقد جاءت هذه المعلومات عن علماء كانوا أكثر التصاقا بهذه النصوص فهما ودراية، لذلك كانت ملاحظاتهم أصلا عزيزا لمنطلقات الفهم .

ومع أن هذين الشرحين متفقان في المنهج العام وفي المعلومات الأساسية التي يستخدمانها في شرحيهما فإنهما من جهة أخرى يختلفان في التفاصيل الدقيقة وفي ذوق كل واحد منهما، فابن النحاس يغلب عليه الفهم اللغوي في حدود ضيقة قياسا على طريقة ابن الأنباري، فهو معني بحدود اللغة الاصطلاحية من نحو وصرف وما يدور حولهما من معارف . ويرى أن إشباع التفسير في هذه العلوم وتقصيها يعني أن الشرح قد اكتملت أطرافه . ومن خلال هذا الخط العريض البارز يقدم شرحه من دون أن ينسى المعارف الأخرى من تفسير للمعنى والاستشهاد بالشعر والتبنيه على العلوم البلاغية وتبيين الحوادث التاريخية، كل هذه متوافرة في شرحه، ولكنها تأتي في الدرجة الثانية بعد علوم اللغة .

أما ابن الأنباري فيشاركه في عموم الجزئيات لكنه يختلف في طريقة التناول، فهو أكثر حرصا على التوازن بين تلك المعارف كلها، فاستوى الفهم اللغوي عنده فهما شاملا لكل ما يحيط بالكلمة الشعرية، وبجانب التوازن نجد ذلك التفصيل الواضح في تقديم كل تلك المعارف، فيشبعها عرضا

وتقدديما في إطار متسع، فيقدم لنا فهم الكلمة الشعرية ضمن وسطها اللغوي والفني والتاريخي والاجتماعي والسياسي، فتكتمل الصورة أمام القارئ. وهذا لا ينفي أنه تستهويه النظرة اللغوية أحيانا، ولكنه لا يفقد نظرته المتسعة للنص.

وضمن هذين الخطين في التناول يمكن أن نضع كل واحد منهما تحت تسمية تامل اتجاهه، فابن الأنباري كان ممثلا للمنهج اللغوي العام، بينما يمثل ابن النحاس المنهج اللغوي الخاص، وضمن هذين الإطارين سنعرض لهما موضحين المنهج العام الذي يشملهما، مع تأكيد أنهما لا يختلفان في نوعية ما يقدمانه من معلومات، ولكن يتباينان في كيفية التناول والعرض واختلاف كل واحد عن الآخر في عنصر التركيز والاهتمام... ونبدأ بسابق لهما:

ابن كيسان⁽⁵⁾:

يمثل شرح ابن كيسان المقدمة الطبيعية لأصحاب المنهج اللغوي من الشراح، فهو أحد الشروح المبكرة التي تعود إلى أواخر القرن الثالث، وفي شرحه اجتمعت الأسس الأولية لأهم شريحين عرفناهما وهما شرح ابن الأنباري وشرح ابن النحاس، وقد كان مصدرا أساسيا للشرح الثاني، فنقل عنه كثيرا من رواياته واجتهاداته وآرائه، لذلك فالبدء به يعني تسليط الضوء على مقدمات هذا المنهج في شرح النصوص. ومع الأهمية الخاصة لهذا النص فليست بين أيدينا نسخة كاملة منه، فالقطعة الموجودة في برلين ناقصة ومضطربة لا يعتمد عليها. وقد عرف «بروكلمان» هذه النسخة بأنها شرح لمعلقات امرئ القيس وطرفة وليد وعمرو والحارث⁽⁶⁾.

وهذا التعريف غير دقيق، فالنسخة المصورة المأخوذة عن هذه النسخة ناقصة، ويبدأ الشرح فيها من البيت الثاني من معلقة امرئ القيس حتى السادس منها ثم يأتي سقط حتى البيت التاسع عشر، ومنه حتى البيت التاسع والعشرين، ثم يأتي سقط آخر يبدأ بعده البيت الرابع والسبعون من معلقة طرفة، وفق ترتيب ابن النحاس - أي مع نهاية المعلقة - ثم

تأتي قصيدة عمرو بن كلثوم كاملة، وإن اضطرب ترتيبها بعض الشيء. وفي ختامها يأتي النص التالي: «قال أبو جعفر محمد بن نصر بن غالب (الغالبى): إلى ها هنا أملى علينا أبو الحسن بن كيسان، رحمه الله، ما فسر من هذه القصائد وهي خمس قصائد، ثم مضى إلى سبيله من دون أن يتمها، فلما مات قصدت أبا أحمد الجريري من ولد جرير بن عبد الله البجلي رضي الله عنه، وهو شيخ من مشايخ أبي العباس ثعلب، وقد سمع أبا العباس المبرد وأكثر، فسألته تفسير قصيدة عنتره بن شداد فأملأه علي إملاء» (7). وبعد أن شرح قصيدة عنتره تتلوها قصيدة زهير.

ولعل «بروكلمان» لما رأى النسخ قد نص على أن ابن كيسان سمع خمس قصائد، وأضاف إليها شرح قصيدة عنتره وقصيدة زهير، رجع أن الساقط من نسخة ابن كيسان قصيدتا لبيد والحارث، بيد أن الحقيقة غير ذلك، فالظاهر أن ابن كيسان شرح القصائد السبع كلها بدليل ما نقل عنه ابن النحاس في شرحه لها.

ويظن أحمد خطاب أن «يكون هذا الشرح الذي بين أيدينا شرحا آخر أو يكون قد أعاد إملأه على تلاميذه ولكنه لم يتمه» (8). ويرجع رأيه الخاص بإعادة الإملاء نص المستملي الذي يقول: «أملى علينا ما فسر من هذه القصائد»، فهذا قد يوحي بأن التفسير سابق الإملاء، ولا أعتقد أنه شرح آخر لأن ما فيه من نصوص تطابق ما اختاره ابن النحاس من هذا الشرح الذي بين أيدينا.

إن نظرة بسيطة إلى ورود اسم ابن كيسان وآرائه في شرح ابن النحاس تنتهي بنا إلى أنه قد غطى مساحة القصائد السبع المشهورة، لينقطع بعد ذلك بالنسبة إلى القصيدتين المضافتين، مما لا يدع مجالاً للشك في أنه قد شرح القصائد السبع.

أما بالنسبة إلى المخطوطة فليس فيها ما ينسب إليه إلا أبيات امرئ القيس وطرفة وقصيدة عمرو، ويختص أبو أحمد الجريري بالشرح البسيط لأبيات عنتره الذي يتراوح لكل بيت بين السطر والثلاثة، وهو شرح للمفردات مع جس خفيف للمعنى. أما شرح قصيدة زهير فهو منقول عن شرح ثعلب للديوان من دون تغيير يذكر.

من الصفات المتبقية بين أيدينا من هذا الشرح سنشير إلى الخط العام لطريقة ابن كيسان في الشرح والتفسير، ولنعرض هذا المثال:

وإن تَكُ قَدْ سَاءَتْكَ مِنِّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَنْسَلِ

التفسير: ساءتكَ من السوء. خليقة: مخالقة. فسلي ثيابي من ثيابك: ضربه مثلا لما بينهما من مخالطة القلبين كاختلاط الثياب بالثياب. تنسل: تسقط، يقال نسل ريش الطائر ينسل إذا سقط.

ومعنى هذا البيت يقول: إن خلائقي حسنة فإن كرهتها فلا شيء يرضيك إلا الصرم، أي لا مزيد عندي، ولكن قد غلبت على قلبي فخله حتى تقع المفارقة، وقد قيل إن الثياب القلب، وتأولوا قوله تعالى: ﴿وَتِيَابَكَ فَطَهَّرْ﴾⁽⁹⁾. أي طهر قلبك بالأ لا يكون فيه كفر. وقد قيل مثل هذا في قول عنتره:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه لئس الكريم على القنا بمحرّم

إنما أراد قلبه، وربما جعلوا الثياب كناية عن الإنسان نفسه⁽¹⁰⁾.

هذا النموذج يوضح الخطوط العامة لمنهج الذي سار عليه، فهو عادة يبدأ بكلمة «التفسير» ويعني بها شرح المفردات والمصطلحات، ويشير إلى الصور والكنايات إن وجدت، وينتقل بعد ذلك إلى المعنى العام قائلاً: «معنى البيت» أو «المعنى» ويعني به المعنى الإجمالي موردا بعض الآراء الأخرى في بعض الأحيان كما هو واضح من هذا المثال، ويستشهد كذلك بالشعر كلما وجد هذا ضروريا أو متلائما مع السياق.

وهذا الأسلوب هو الأساس الذي قامت عليه الشروح اللغوية، والشرح في هذا الخط ما بين موجز مقتضب وآخر مسهب يميل إلى التفصيل. ويمثل ابن كيسان خطا وسطا بين الطريقتين.

ونلاحظ أنه في طريقته المبسطة والمعتدلة لا يبتعد كثيرا عن مقصد البيت الأساسي، فيقدم لنا مدخلا طيبا وفهما معقولا للمعنى، يتلقاه القارئ فتتطبع في ذهنه صورة كافية له لا إسراف فيها. وحينما يجد أن هناك رأيا أو عدة آراء جديرة بالعرض يبسطها بطريقة واضحة وكافية من دون إطالة، فيكون استطراده مقبولا لا يخل بسياق الشرح، على نحو ما ترى في شرحه لهذا البيت من معلقة امرئ القيس أيضا:

وما ذَرَفْتَ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلٍّ

فهو يسير على طريقته التي رأيناها في البيت السابق، يفسر الألفاظ أولا ثم المعنى الإجمالي، ثم يشرح بسطور قليلة معنى الأقداح في الاصطلاح الجاهلي مبينا درجاتها ويربط هذا الاستطراد بأصل الكلام قائلا: «فأراد أن عينيها قامت مقام سهمين»⁽¹¹⁾. ويشير إلى معنى آخر للبيت فيقول: «وقد فسر معناه على غير هذا، قالوا: أراد وما ذرفت عيناك إلا لتجرحي بهما قلبي معشرا أي مكسرا، من قوله برمة أعشار إذا كانت مكسرة قد جبرت، فأدنى شيء يصيبها يذهب بها، كأنه أراد أن قلبي قد أثر فيه الحب مرارا فصار بمنزلة الهالك. الأعشار: لا واحد لها»⁽¹²⁾.

وقد تتعدد الآراء الوجيهة فيحرص على إيرادها بإيجاز واقفا منها موقف المناقش إذا لم تجد قبولا عنده⁽¹³⁾. فمثلا في شرح هذا البيت:

وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخَطْنَا وَنَحْنُ الْآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا

يقول: «المعنى: إذا سخطنا شيئا تركناه وإذا رضينا شيئا أخذناه، وفيه (...)»⁽¹⁴⁾. بأننا إذا سخطنا شيئا من أخلاق غيرنا لم نتخلق به، وإذا رضينا شيئا من أخلاق غيرنا امتثلناه. وفيه معنى ثالث: أي ما سخطناه لم نستقبل به فتحن له تاركون لأننا لا نسخط، وما رضيناه تلقينا به فتحن له آخذون. وفيها معنى رابع: أي إذا سخطنا شيئا دفعناه عن أنفسنا، وإن رضينا شيئا اجتلبناه لأنفسنا، وكان معنى هذا أنا لا نقيم على ما نسخطه، فتحن أبدا له على رضا»⁽¹⁵⁾. وتتبع المعاني المحتملة لا يتم عنده بهذه البساطة من جهة تسجيل الآراء المختلفة، بل هو يشير إلى أن المعنى يأتي من تركيب البيت ومكانه من سياقه في القصيدة، فالتغيير مهما كان بسيطا يلقي بظلاله على المعنى، وذلك فهو يحس إحساسا دقيقا بالسياق اللغوي وأثره، فهو حين يشرح هذا البيت:

بِیَوْمِ كَرِهَةٍ ضَرَبَا وَطَعْنَا أَقْرَبَهُ مَوَالِيكَ الْعُيُونَا

لا يفصله عن سياقه وعلاقاته اللغوية فيربطه بالبيت السابق له وهو:

قَضِيَ قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا نَحْبَرُكَ الْيَقِينَ وَتُخْبِرُنَا

فيسوق تفسيره قائلا: «والباء من صلة قفي، وإن شئت من صلة نخبرك»، وإذا كان اللغوي يهتم بالتعيين فقط فإن الشارح يتجاوز هذا إلى أثره في المعنى، يقول: «ومعنى هذا البيت: إذا كانت الباء من صلة قفي أي

قفي، بهذا اليوم الكريه (تحاربنا) فيه فاصدقينا عن مودتك وأخبرنا ما في نفسك، أغيّرك هذا اليوم أم أنت على مودتك؟ وإذا كانت الباء من صلة نخبرك، أي قفي لنخبرك بيوم حرينا وتخبرنا بما عندك فيه هل (...). يغيرك ذلك إذا تحدثت بما بين أهلي وأهلك من الحرب»⁽¹⁶⁾. ويتابع هذا الفرق الدقيق في البيت اللاحق مديرا المعنى على وجهيه، مشيرا إلى هذا بقوله: «وهذا البيت يبين المعنى الذي فسرناه فيما قبله:»⁽¹⁷⁾.

وهذا الإحساس بتماسك الأبيات وتكامل معانيها نلمسه في عدد الملاحظات، فكثيرا ما ينبه إلى هذا الترابط بين الأبيات قائلا: «ومعنى هذا البيت في أثر الأبيات التي قبله»⁽¹⁸⁾. و«فمعنى البيت في أثر ما تقدم»⁽¹⁹⁾، وفي موقع آخر يقول: «وبيان ذلك في الأبيات التي تلي هذا»⁽²⁰⁾، وهذه إشارة لازمة توضح تماسك أبيات القصيدة وتكاملها.

ومثل هذه الملاحظات إنما تشير إلى أنه كان واعيا لخط سير المعنى في القصيدة، وقد انعكس هذا الوعي على سلامة الفهم للقصيدة. وله كذلك لمسات أخرى جيدة خاصة ببيان المعنى الدقيق للبيت ودلالته، فهو يشير إلى اختيار طرفة للشيخ الكبير في قوله: «عقيلة شيخ كالوبيل يلند» فيقول: «وجعلها للشيخ لأنه أضن بها وأقوم عليها»⁽²¹⁾. ويشير إلى استخدام الشاعر لكلمة طوال في قوله:

وأيام لنا ولهم طوال عَصَيْنَا الْمَلِكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا

فيجس معنى هذا اللفظ المتميز فيقول معلقا: «طوال من نعت الأيام وإنما جعلها طوالا لأنها أيام حرب وشر واليوم إذا كان كذلك طال»⁽²²⁾. وفي وقفته هذه استطاع أن يقرب معنى البيت ويحس دلالاته العميقة ومقصده واتجاه معناه ضمن جو القصيدة العام، بعد أن أزال عثرات اللغة وإبهام اللفظ المستغلق ووضح المجاز والحقيقة.

فهذا الأسلوب، إذا وضع في إطار عصره برز أمامنا ابن كيسان واحدا من الشراح المحافظين على التناسق والتوازن في شرحهم، الذين يجمعون بين الاهتمام اللغوي وشرح المعنى بصورة مقبولة للقارئ، بحيث يكون هناك حد معقول من الفهم لمعنى القصيدة العام وإدراك الألفاظ ضمن سياقها... ولم يخرج ابن كيسان عن اتجاهات عصره من اهتمام

باللغة والرواية، وإيراد أقوال العلماء والمقارنة بالشعر والاستعانة به لفهم معنى الأبيات، فقد حرص، من دون إسراف، على الاستعانة بهذه الوسائل لتقريب نصوص القصائد السبع.

وَنُوجِدُ نَحْنُ أَمْنَعُهُمْ ذِمَارًا وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا يَمِينًا

فيقف أمام الأوجه الإعرابية المحتملة في الفعل «نوجد» فيقول: «ولك (في) نجد الرفع والنصب والجزم، من جزمه جعله نسقا على جواب الجزاء في البيت الأول «نجد أو نقص» ونوجد. ومن نصبه نصبه على إضمار أن. ومن رفعه رفعه على الابتداء، ونحن هاهنا عماد، وأمنعهم نصب، وإن شئت رفعت أمنعهم وجعلت نحن اسما مبتدأ، وإن شئت جعلت نحن توكيدا لما في نجد ما أذكر، ونصبت أمنعهم على خبر نجد، والذمار نصب على التفسير⁽²³⁾. فهو هاهنا يعرض لثلاثة وجوه من الإعراب كمادة اللغويين في عرض الأقوال، ولكنه لا يطيل في الإعراب مكتفيا بعرض الوجه الإعرابي، إن وجد له أكثر من قول، اعتمادا على رواية معتمدة أو احتمال مرتبط بالسياق العام، كما وضع من المثال السابق.

وقد يوجز القول أو الوجه الإعرابي الآخر بصورة مقتضبة ولكنها مؤدية للمعنى أو الرأي، مثل إعرابه لكلمة «يمين» في بيت امرئ القيس:

فَقَالَتْ: يَمِينُ اللَّهِ مَا لَكَ حِيلَةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي

«يمين الله: أحلف بيمين الله، فلما ألقى الباء نصب على إضمار الفعل. وروى بعضهم يمين الله بالرفع، أي: يمين الله قسمي»⁽²⁴⁾. فهو هاهنا يعرض أبسط الآراء الإعرابية من دون إهمال الرأي الآخر إن وجد. ويكاد يكون هذا الأسلوب في العرض مطردا. ولا نلمس عنده اجتهادات ذات أهمية بارزة، مع أن لابن كيسان مكانة خاصة عند أهل اللغة.

وهذا لا ينفي وجود ملاحظات لغوية واجتهاد في التعليل والاختيار القائم على الترجيح الواضح من جانبه، فهو - مثلا - يعرض لبيت طرفة:

فَلَوْ كَانَ مَوْلَايَ امْرَأً هُوَ غَيْرُهُ لَفَرَحْتُ بِكَرْبِي وَأَلْأَنْظُرُنِي غَدِي

فيقدم لنا روايتين للبيت مع إعرابهما، أولاهما ما رواه الأصمعي وهو خاص بشطيرة البيت الأولى ويقول فيها: «فلو كان مولاي ابن أصرم مسهر»، فيعرض لإعرابها قائلا: «والنحو في هذا إذا قال: فلو

كان مولاي امرأ: نصب، لأن مولاي اسم معرفة وامرؤ اسم نكرة، يجوز رفع امرئ ونصب المولى على ضعف، فقد جاء في الشعر مثله، قال حسان بن ثابت:

كَأَنَّ سَبِيئَةً مِنْ بَيْتِ رَأْسٍ يَكُونُ مَزَاجُهَا عَسَلٌ وَمَاءٌ

فرفع عسل وماء، وهما نكرة، فيكون ونصب مزاجها وهي معرفة. وفي بيت طرفة هو أقوى لأنه وصفه بقوله: هو غيره، فدنا من المعرفة. وأما من روى «فلو كان مولاي ابن أصرم مسهر» فله أن يقول ابن أصرم مسهرا، وله أن يرفع ابن أصرم ويجعل الخبر مولاي وهو الوجه لأنهما معرفتان متكافئتان. واخترنا رفع ابن أصرم لأنه معرفة مقصودة قصدها، وكل ابن عم لي فهو مولاي، ولم يقصد قصد واحد بعينه فلذلك اخترناه أن يكون خبرا⁽²⁵⁾.

فهو في هذا النص يستطرد على غير عادة منه، فالموضع والرواية يستدعيان التويه، وحين نلاحظ استطراده نجده قد سار على النهج التالي:

1 - إعراب معلل: فلو كان مولاي امرأ نصب؛ لأن مولاي اسم معرفة وامرؤ اسم نكرة.

2 - وجه إعرابي آخر مع شاهده الشعري.

3 - ترجيح مع التعليل.

4 - إعراب الرواية الأخرى من جهتين.

5 - ترجيح إحداهما مع التعليل المعقول الآتي من الفهم الدقيق لمقصد العبارة.

إن هذه المراحل التي عرضناها لأسلوبه في تناول النحوي كشفت عن منهجه في عرض الآراء المختلفة مع الترجيح. ومن الطريف أن هذا الاختيار هو الذي سار عليه ابن النحاس متابعا ابن كيسان في اختياره، وهو أيضا ما رجحه ابن الأنباري.

ولا نجد له في الصرف إلا إشارات بسيطة لا تشكل رأيا خاصا، فهي أشبه ما تكون بالمقولات العامة المتعارف عليها مثل الإدغام مثلا: «عي تكون عيى، أو أن الميراث أصله ورث وأبدلوا الواو ياء، كما قالوا تجاه وأصله من الوجه، وأن حديا الناس تصغير حدوى أو حديا على أنه اسم لمصدر صغر فكان للواحد والاثنين والجمع»⁽²⁶⁾.

إن هذا العرض الموجز قد ينبه إلى آرائه التي اعتمد عليها ابن النحاس اعتمادا مباشرا، مع التنبية إلى أن ابن النحاس كان يدفعه ذوقه واتجاهه اللغوي إلى اختيار ما يتلاءم مع حاجته، لذلك كانت أهم نقوله تجسد هذا الجانب من جهة تفسير الألفاظ والإعراب مع مس خفيف للمعنى، وهو بهذا لا يقدم لنا كل جوانب شرح ابن كيسان من لمسات دقيقة، ولكن هذا لا ينفي أهمية نقوله عنه والذي سلكه مع عشرات الأقوال للعلماء في شرحه الكبير أن هذه القطعة الصغيرة من هذا الشرح حددت لنا مقدمة متوازنة للشروح التالية التي كانت في مجملها خاضعة للمنهج اللغوي الذي حصر جل اهتمامه في البناء اللغوي، فأسرف البعض فأصبح النص الشعري هامشا لمقولات النحو واللغة، واعتدل الميزان عند البعض الآخر فكان اتساع الإطار عندهم أساسا طيبا لفهم النص الشعري بظروفه اللغوية والتاريخية. وهذا ما سيتضح عند الشارحين اللذين تجسد عندهما المنهج اللغوي، بمفهومه القديم، في أتم صوره وأكثرها تعبيرا عنه، ونعني بهذا شرح كل من ابن الأنباري وابن النحاس.

* * *

أولا: ابن الأنباري⁽²⁷⁾، المنهج اللغوي وثقافة النص

يبدأ كتاب «شرح القصائد السبع الطوال والجاهليات» من دون خطة تبين منهجه، فقد شرع في التصدي لقصيدة امرئ القيس، ممهدا لها بتمهيد تحدث فيه عن امرئ القيس حديثا فيه أطراف من النسب مع تتبع لبعض صفات هذه الأسماء، ثم يعرج على خبر والد امرئ القيس وقصة قتله وطلب ابنه ثأره من بني أسد قاتليه، وما تخلل هذا من مقطعات شعرية وقصائد قالها امرؤ القيس أو غيره من الشعراء، ويعرج بعد ذلك إلى حديث دارة جلجل، وهو خاص بالمناسبة التي قيلت فيها المعلقة أو بعض أبياتها. وفي تمهيد لقصيدة طرفة يمر ببعض أخباره، وخاصة القصة المرافقة لخبر مقتله، ليدخل بعد ذلك في شرح القصيدة. وفي صدر شرحه للقصائد الباقية يتحدث عن المناسبات التي رافقت أو مست طرفا من الأحداث التي كانت سببا لإنشائها ثم يشرع في شرح أبياتها.

وقد يكون كتابه هذا يمثل أسلوبه في تأليف الكتب القائمة على الإملاء، لذلك جاءت تلك المعلومات هامشا أوليا للقصيدة المشروحة. وقد أهمل تماما الحديث عن هذه القصائد من حيث كونها مختارات معروفة، بل بأشعر الشرح بعد تلك المقدمة المبسطة، لذلك يستقل شرح كل قصيدة ممثلا وحدة كاملة، يمكن سألخها ونشرها وحدها، مع مراعاة بعض الإشارات البسيطة والإحالات النادرة التي تدل على أن شرح هذه القصائد إنما أملي مرة واحدة، وكل شرح من شروح هذه القصائد يحمل في سطورهِ أسلوب ابن الأنباري في الشرح والتفسير جامعاً التفاصيل الدقيقة والمفصلة التي يتميز بها شرحه.

وقبل أن نحدد الإطار الذي ينطوي تحته هذا الشرح يستحسن أن نقدم بعض النماذج التي يمكن أن يدور حولها الكلام موضحين أسلوبه وطريقته، مع التسليم بأن هناك كثيرا من النماذج الدالة على طريقته، وسأعرض ثلاثة نماذج ندير حولها الكلام في تحليل أسلوب هذا الشارح المتميز. وأول هذه النماذج يقدم طريقته في البسط وتتبعه للآراء المختلفة، ويؤكد المثال الثاني هذه الطريقة مع بعض الإيجاز وبه جزئيات تكمل السابق، أما المثال الثالث فهو يقدم أسلوبه في الإيجاز المعقول مع تقديم المعنى كاملا من دون الدخول في التفصيلات الدقيقة أو الاستطرادات.

المثال الأول:

زَعَمُوا أَنَّ كُلَّ مَنْ ضَرَبَ الْعِيَّ رَمَوا لَنَا وَأَنَا الْوَلَاءُ

قال أبو نصر أحمد بن حاتم: لم يقل الأصمعي في هذا البيت شيئا. وقال أبو عمرو: معناه أن إخواننا الأرقام يلوموننا ويصفوننا بالباطل، ويضيفون إلينا ذنب غيرنا، ويعلقونه علينا، ويطالبوننا بجناية كل من جنى عليهم ممن نزل صحراء أو ضرب عيرا، ويجعلونهم موالى. والمولى في هذا الموضع: بنو العم. قال الله تعالى: «وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي»⁽²⁸⁾، وأراد بني العم. قال الشاعر⁽²⁹⁾:

وَمِنَ الْمَوَالِي مَوَلِيَّانِ فَمِنْهُمَا مُعْطِي الْجَزِيلِ وَبَادِلُ النَّصْرِ
وَمِنَ الْمَوَالِي ضَبُّ جَنْدَلَةٍ لَحِزُ الْمَرْوَةِ ظَاهِرُ الْغَمْرِ

أراد: بني العم. وقال قوم: الموالي في هذا البيت معناهم الأولياء. أي اجعلوا كل من فعل هذا الفعل وليا لنا. قال الله عز وجل: «وَأَنَّ الْكَافِرِينَ لَا مَوْلَى لَهُمْ»⁽³⁰⁾، «أراد: لا ولي لهم. وقال النبي صلى الله عليه وسلم: «أيما امرأة تزوجت بغير إذن مولاهها فنكاحها باطل»، أراد: بغير إذن وليها. وقال الأخطل:

كانوا موالي حق يطلبون به فأدركوه وما ملوا وما لغبوا

يعني أولياء حق. وقال أيضا:

فأصبحت مولاهما من الناس كلهم وأخرى قريش أن تهاب وتحمدا

وقال المفضل بن محمد، وأبو علي وأبو مالك: أراد بالغير التودد، وإنما سمي عيرا لنتوئه من الأرض، مثل عير النصل والسهم، وهو الناتئ في وسطه. يقول: كل من ضرب وتدا في الصحراء فأذنب في الأراقم ألزمونا ذنبه. وقال أبو الحسن الأثرم: حدثني أبو عمرو عن خراش العجلي قال: العير أراد به كليب ابن وائل، أي جعلتم كل من قتل كليباً أو أعان على قتله ابن عم لنا، فألزمتمونا ذنبه ظلما.

وإنما سمي كليباً عيرا لجلالته وعلو شأنه وسؤدده. والعرب تسمي السيد العظيم من الرجال عيرا. وإنما قيل للسيد من الرجال عير لأنه شبه بالحمار في الصيد إذ كان أجل ما يصطاد. من ذلك الحديث الذي يروى عن النبي صلى الله عليه وسلم، أن أبا سفيان استأذن عليه فحجبه، ثم أذن له، فقال: ما كدت تأذن لي حتى تأذن لحجارة الجهلتين! قال: «يا أبا سفيان، أنت كما قال القائل: كل الصيد في جوف الفرا». والفرا: الحمار، يهمز ولا يهمز. أنشدنا أبو العباس:

إذا اجتمعوا عليّ واشقذوني فصرت كأنني قرأ متار

ومتار.. من الآثار. والجهلتان: جانب الوادي.

وقال قوم: أراد بالغير الحمار نفسه. يقول: يضيفون إلينا ذنوب كل من ساق حمارا ويجعلوننا أولياءهم. وقال آخرون: العير جبل في المدينة ومنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم «حرم ما بين عير إلى ثور». يريد: جعلوا كل من ضرب إلى ذلك الموضع وأراده وبلغه أولياءنا.

وقوله «وأنا الولاء» معناه وأنا أصحاب الولاء، فحذف الأصحاب وأقام الولاء مقامه، كما قال الشاعر، أنشدنا أبو العباس:

وكيف نُصاحب من أصبحت خَلالته كأبي مرحب

أراد: خلالة أبي مرحب. وقال الآخر:

وشر المنايا ميت وسط أهله كهلك الفتى قد أسلم الحي حاضره

أراد: وشر المنايا ميتة ميت، فحذف الميتة وأقام الميت مقامها. والولاء: العون واليد، يقال: هم عليه ولاية ولأئه، أي: عون ويد. والولاء في العون ممدود. والولي في المطر يكتب بالياء.

وإن كفت من اسم زعموا وخبرها، وكلا اسم أن، وضرب العير صلة من، وما في ضرب يعود على من، وموال رفع لأنه خبر أن، والأصل فيه موالي فاستثقلت الضمة في الياء لسكونها وسكون التوين. ولنا صلة، وأن الثانية نسق على الأولى والنون والألف اسم أن، والولاء خبرها (31).

المثال الثاني:

كَأَنَّ سَرَاتَهُ لَدَى الْبَيْتِ قَائِمًا مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلَايَةٍ حَنْظَلٍ

معناه: كأن على ظهره حجرا أملس يسحق عليه العطار المسك وغيره. أراد به ملاسة ظهره واستواءه، واكتناز اللحم عليه. شبهه بالصلاية في استوائها. وروى الأصمعي: «أو صرابة حنظل»، وروى: «كأن على الكتفين منه إذا انتحى». وقال يعقوب: السراة أعلى ظهره. وسراة الجبل أعلاه، وسراة النهار أعلاه. وسرو حمير أعلى بلادهم. ويقال كتف وكتف. وانتحى: اعتراض. و«مداك عروس» معناه صلاية عروس، لأنها قريبة عهد بالسحق، فهي تبرق. يقول: فهو أملس يبرق، لأنه أجود ليس بكثير الشعر. والصراية: الحنظلة التي قد اصفرت، لأنها من قبل أن تصفر مغبرة، فإذا اصفرت صارت تبرق كأنها قد صفقت. قال الشاعر:

كَأَنَّ مَفَالِقَ الْهَامَاتِ مِنْهُمْ صَرَايَاتُ تَهَادَاها جَوَارٍ

وقال الآخر، وهو امرؤ القيس يصف فرسا:

إِذَا اسْتَعْرِضْتُ قُلْتُ دُبَاءَةً مِنْ الْخَضِرِ مَغْمُوسَةٌ فِي الْغُدُرِ

الدبابة: القرعة: يقول: كأنها من بريقها قرعة من الخضر مغموسة في غدر الماء. وقوله مغموسة، ليس يريد أنها مغموسة في الماء منقعة فيه، ولكن هذا كقول القائل: أنت مغموس في الخير. وقال ابن مقبل:

كَانَ دُبَاءَةٌ شَدَّ الْحَزَامُ بِهَا فَهِيَ جَوْزَاهُوجٌ بِالتَّقْرِيبِ وَالْحَضَرِ

وروى أبو عبيدة: «أو صراية حنظل» بكسر الصاد. وقال: شبه عرقة بمدك العروس أو بصراية حنظل، وهو الماء الذي ينقع فيه حب الحنظل لتذهب مرارته، فهو أصفر مثل لون الحلبة. يقال يصرى صريا وصراية. وقال أبو نصر: إنما قال صلاية حنظل لأن حب الحنظل يخرج دهنه فيسرق على الصلاية. والمداك: الحجر الذي يسحق به. والمدوك: الذي يسحق عليه. وقال بعض البصريين: مداك من دাকে يدوكه دوكا، إذا طحنه. وروي هذا البيت في هذا الموضع:

وَأَنْتَ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فَوْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلِ

الفروج واحدها فرج: ما بين قوائم الفرس من الانفتاح. والضافي: الذنب السابغ. قال الشاعر:

«وَرَفَعْنَ أَذْيَالَ الْمُرُوطِ الضَّوَافِيَا»

وروى محمد بن حبيب هذا البيت في هذا الموضع، وليس هو موضعه عند يعقوب وغيره:

كَأَنَّ الثَّرِيًّا عَلِقَتْ فِي مَصَامِهَا بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلٍ

قال: شبه تحجيل الفرس في بياضه وصفائه بنجوم شدّت بحجارة، فشبه الحوافر بالحجارة. والسراة اسم كان، ولدى البيت محل، ومداك عروس خبر كان، والصلاية نسق على مداك⁽³²⁾.

المثال الثالث:

مُؤَلِّلَتَانِ تَعْرِفُ الْعِتَقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتَي شَاةٍ بِحَوْمَلٍ مُفْرِدٍ

«مؤللتان» معناه محددتان كتحديد الألة. والألة: الحرية، وجمعها الأل. ويقال أله يؤله ألا، إذا طعنه بالألة. وقيل لامرأة وقد اهترت: هذا رجل يخطبك. فقالت: «أيعجلني أن أحل، ماله آل وغل». قال أبو

جعفر: المرأة التي قيل لها هذه أم خارجة التي ولدت ست قبائل. قال غيره: يمدح من الأذنين أن يؤللا، أي يحددان ويقل وبرهما. وقوله: «تعرف العتق فيهما»، يقول: إذا رأيتها رأيت الكرم فيهما لتحديدتهما وقلة وبرهما. تقول عرفته معرفة وعرفانا. والعتق: الكرم. وقوله «كسامعتي شاة» أي كأذني شاة. والشاة هاهنا: الثور. و«حومل» اسم رملة. فشبه أذنيها بأذني ثور وحشي، لحدة سمعهما. وأذنا الوحش أصدق من عينه عنده، وأنف السبع أصدق من عينه. وجعله مفردا لأنه أشد توجسا وتفرطا، ولأنه ليس معه وحش يلهيه ويشغله، وإذا كان كذلك كان أشد لتسمعه وارتياحه. قال: والطباء والبقر إذا فزعن كان أحسن لها وأسرع من أن تكون آمنة منقبضة. فيقول: قد سمع حسا فهو مدعور.

وقال أبو جعفر: العتق في الأذنين ألا يكون في داخلهما وبر، فهو أجود لتسمعهما. ومؤلتان مرتفعتان بإضمامهما. والكاف في موضع رفع على النعت لهما (33).

هذه ثلاثة أمثلة نستطيع أن نرى فيها صورة لطبيعة شرح ابن الأنباري. وطريقته وهي طريقة تكاد تكون مطردة تتحرك بين البسط والتركيز، فهناك هذا الخط العام للفهم اللغوي في معناه العميق والمتسع الخارج عن حدوده الاصطلاحية وإشباع النص بالمعلومات المحيطة به لتتسع صورة الألفاظ ودلالاتها عند المتلقي لينطلق بعد ذلك إلى الأبعاد الأخرى التي يرتضيها أو يعتقها في فهم الشعر، فليست هذه إلا الخطوة الأولى من المراحل وأهمها.

وإذا نظرنا إلى هذه الشروح في خطوطها العامة فإننا نلاحظ أن هناك عناصر معينة واضحة يمكن أن نعتبرها الملمح المتوافر في كل شرح وهي: التوثيق أولا ومنه إلى شرح الألفاظ في معناها العام والخاص داخل البيت الشعري، ثم يتعرض إلى التراكيب التي تحتاج إلى بيان ويتخلل هذا الإشارات الصرفية واللهجات ثم يعتمد إلى شرح المعنى، وهو شرح يكون مجملا حيناً وفي مكان واحد أو مفرقا بين السطور بعد شرح أي جزئية. وفي تعرضه للمعنى يتنقل بين الروايات المختلفة للبيت وتوجيهات المعنى

فيها، ويمر على بعض الملاحظات البلاغية بصورة مختصرة، ويختم هذا كله بإعراب ما يراه لازماً فيطيل أحياناً مفصلاً ولكنه في مواقع كثيرة يكتفي بأقل القليل.

ويتخلل هذا كله سيل كبير من الأخبار والأحاديث والحكايات والشواهد الشعرية والقرآن والأحاديث والمأثورات. كل هذا يساق ضمن أقوال العلماء مسنداً كل رأي إلى صاحبه، وسنقف بعد ذلك بالتفصيل عند أهم ما تمثله هذه الأمثلة الثلاثة من جوانب منهج ابن الأنباري:

أولاً: التوثيق،

شرح ابن الأنباري من أقدم الشروح التي بين أيدينا، وإذا كانت «المفضليات» و«الأصمعيات» و«الحماسة» قد وصلت أولاً مختارات بنصها كاملة من دون أي تعليق. ثم جاءت الشروح المختلفة بعد ذلك، فإن القصائد السبع مع الظن بأنها مختارات سابقة، وصلت إلينا وفي معيتها هذه الشروح، وهذا يعني أننا أمام النص أولاً وتوثيقه، ومن ثم يأتي الشرح. يبدأ ابن الأنباري في أول شرحه للبيت غالباً بالتوثيق، وهو لا يلتزم بهذا الخط دائماً فقد يأتي التوثيق في ثانياً الشرح أو في نهايته، ولكنه في كل الحالات لا يترك البيت من دون أن يطمئن إلى روايته.

نبدأ بأول هذه النماذج الثلاثة، بيت الحارث، فنلاحظ أن هذا البيت من حيث النص لا خلاف حوله، فهو من أبيات القصيدة التي اتفق الرواة بشأن ثبوته وموقعه من النص وجملته كلماته وحركاته، لذلك سكت ابن الأنباري والسكوت عند من يعنى بمثل هذا الموضوع تأكيداً.

وعندما نعود إلى الشروح الأخرى نجد أن هذا البيت قد سلم من الخلافات وسلم كذلك البيت الثالث من الخلافات، ويبقى الشاهد الثاني محلاً لخلافات الرواية على هذه الصورة:

أ - خلاف حول شطرة كاملة: هي عند ابن الأنباري نقلاً عن مصادره: «كأن سراته لدى البيت قائماً». ولكنه يشير إلى رواية أخرى انحدرت عن أحد الثقات هو الأصمعي الذي روى الشطرة هكذا «كأن على الكتفين منه إذا انتحى». وحين نعود إلى رواية الديوان المنحدرة عن هذه الرواية نجدها

فعلا كما أشار ابن الأنباري⁽³⁴⁾. ونجد الزوزني كذلك في شرحه يعتمد على رواية الأصمعي مع تغيير بسيط في إحدى الكلمات وروايته تقول: «كأن على المتين» بدلا من «كان على الكتفين»⁽³⁵⁾. وهذا النص نجده في شرح ابن النحاس وقد نسبته الأصمعي كذلك⁽³⁶⁾.

إذن هذه الشطرة اختلف حولها الرواة فانحدرت إلى الكتاب وأثبتها ابن الأنباري مرجحا إحداها ومشيرا إلى الثانية بإسنادها. وهذا خلاف حقيقي من الصعب تبين الصواب فيه أو القطع به، لذلك فالسلوك العلمي التوثيقي هو هذا الذي قام به ابن الأنباري، وسنلاحظ أنه حين عرض المعنى لم يغفل هذه الرواية وأعطاهما حقهما من البيان والتوضيح.

ب: ونوع آخر من التوثيق وهو خاص بشكل الكلمة حين يتغير حرف منها وهو أمر يعنى به أهل اللغة، فقد يتغير المعنى أو سير الكلمة ذاتها في اللغة، ففي الشطرة الثانية تأتي الرواية المثبتة في النص «صلاية حنظل»، أما الأصمعي فإنه يرويها «صراية حنظل» بالراء، وهذه هي رواية الديوان المثبتة، وأشار إليها ابن النحاس⁽³⁷⁾. ونجد اسم الأصمعي يدور حولها في اللسان⁽³⁸⁾.

إذن هي من الثابت نسبته إلى الأصمعي الذي انفرد برواية البيت على هذه الهيئة فأثبتها ابن الأنباري في سياق الشرح مختارا الرواية الأخرى. ويأتي سؤال: لم أهمل ابن الأنباري رواية الثقة الأصمعي؟ هل كان ترجيحه لتلك الرواية الأخرى وإهماله لرواية الأصمعي عفويا أم سيرا وراء الشائع أم هو تدبر وتقليب للرأي ومن ثم جاء الترجيح؟

إن إحساس ابن الأنباري اللغوي كان وراء هذا الاختيار، وهو اختيار وترجيح وليس إنكارا للرواية الأخرى. إن تأمل المعنى الدقيق لكلمتين (صلاية وصراية) وسياقهما في البيت وتأزرهما مع الصورة العامة له يقودنا إلى هذا الترجيح الذي أقره ابن الأنباري اعتمادا على فهمه وحفظه العجيب للغة، فالبيت إنما هو تفصيل دقيق لجوانب الجمال والكرم والتفرد في فرس امرئ القيس، ففي سياق هذا الوصف، وبعد أن تحدث عن سرعته في أكثر من صورة راح يصف شكله الظاهري مقرونا بصفاته الجسمية، وفي هذا السياق يأتي بهذا البيت واصفا ظهره وهو

«لدى البيت قائما» أي نزع عنه سرجه وما كان يلقي عليه فأصبح مكشوفاً، فأراد الشاعر أن يبين الملاسة والاستواء واكتناز اللحم منبها إلى أنه يبرق «لأنه أجرد ليس بكثير الشعر» - وهذه من صفات الحسن - ولعله أراد أن يشير إلى جمال لونه ونصاعته، وقد وجد في مداك العروس القريب العهد بسحق الطيب ما يحقق الهدف الذي أراده، فالمداك ملساء بطبيعتها ونسبتها إلى العروس تعني قرب العهد بالسحق فتبرق. إذن لقد تحققت صفتان، الملاسة واللمعان، ولم يكتف الشاعر بهذه المقارنة، فأضاف صفة أخرى مؤكدة للسابقة ونعني بها قوله «صلاية حنظل» أو «صراية حنظل»، ومع أن اللفظتين متقاربتان في المعنى فإن هناك جانبا دقيقا وخفيا يعطي الأولوية لإحادهما من دون الأخرى فالصلاية هي مدق الطيب، فإذا سحق عليه الحنظل يخرج دهنه على الصلاية، إذن فقد تحقق في هذه الصورة أمران، الملاسة وهذا متحقق بالصلاية الناعمة، واللمعان الآتي مما يخرج من الحنظل المسحوق الذي يبرق. وحين نقارن هذه الصفة بما سبقها - مداك عروس - نجد أنهما متطابقتان تؤديان إلى نفس النتيجة والهدف لذلك جاء الحرف (أو) بينهما.

أما الرواية الأخرى «صراية حنظل»⁽³⁹⁾. فإنها تقدم فقط طرفا واحدا من الصورة ونعني به البروق واللمعان، ولكن ينعدم جانب آخر مهم وهو الاستواء والملاسة للذات تبرزهما على أحسن ما كون كلمة صلاية. ومن هنا ندرك أن ابن الأنباري لم يكن غافلا عن هذا الفرق الدقيق وهذا ما يتلاءم مع منهجه في دراسة النصوص الشعرية.

جـ: ونوع ثالث من التوثيق يتصل بضبط الكلمة، فأبو عبيدة يوافق الأصمعي في أنها «صراية حنظل» ويختلف معه في الضبط، فقد أجراها الأصمعي بالفتح - فتح الصاد - أما أبو عبيدة فقد ضبطها بالكسر. واتبع ضبطه بتفسير للمعنى يتوافق مع روايته، فهو لا يرى أن الشاعر يصف ظهر الفرس وإنما «شبه عرقه بمداك العروس أو بصراية حنظل، وهو الماء الذي ينقع فيه حب الحنظل لتذهب مرارته، فهو أصفر مثل لون الحلبة». فانصرف إلى جهة اللون وهذا قد لا يتلاءم مع خط البيت العام.

د: ونوع رابع من التوثيق يتصل بترتيب البيت في السياق العام للقصيدة، ففي بعض الأحيان نجد بعض الخلافات بشأن ترتيب بيت من حيث التقديم والتأخير وقد لا يكون لهذا الخلاف أهمية كبرى خصوصا إذا كانت الصورة العامة أو المعنى يكملها البيت في سياقه ضمن القصيدة ويمثل جزءا قابلا للتحرك البسيط، وهذا ما نلمسه في البيت الذي ساقه أولا قائلًا: وروي هذا البيت في هذا الموضع:

وانت إذا استدبرته سدَّ فرجه بضافٍ فوق الأرض ليس بأعزل

إذن فهناك من روى هذا البيت في هذا الموضع بينما قدمه ابن الأنباري قبل البيت المشروح وعلق عليه تعليقًا بسيطًا.

وهنا أسجل ثلاث ملاحظات: الأولى أن تقديم هذا البيت وتأخيره يسير جدا، حيث يسبق بيتا واحدا فقط، وهذا لن يخل بالصورة العامة، فالحديث عن وصف الفرس من جهة هيكله وتركيبه. وإمكان اتساق الصورة ممكن ومقبول على عكس ما سنلاحظه في بيت مقبل.

والملاحظة الثانية من جهة السياق الدقيق، فالشاعر وصف سرعة الفرس أولا وعرض لأسباب هذه السرعة المتمثلة في أن: «له إطلاظي وساقا ناعمة» ونوعية هذه السرعة «إرخاء سرحان وتقريب تنفل»، فالقارئ تشير إلى التبع المنطقي، حيث يتحدث عن شدته أو عظم أجنابه أو الذي يطلعهما حمل⁽⁴⁰⁾.

ومن ثم يعرج على ذنبه السابغ وهكذا حتى يصل إلى وصف ظهره لذلك يأتي البيت في موضعه ليعقبه في البيت اللاحق حديث عن النحر المخضب بدماء الهاديات⁽⁴¹⁾.

أما ترتيب الرواية الأخرى فهو ينقل السياق من القدمين إلى الظهر وبعدها إلى النحر، وهو بهذا لا يحافظ على الترتيب.

والملاحظة الثالثة خاصة بالرواية أيضا، ففي رواية ابن الأنباري المثبتة في النص قال «ضليع إذا استدبرته»، بينما الرواية الأخرى «وأنت إذا استدبرته..»، فالبيت الذي اختاره كان يضيف صفة أخرى وهي الضلالة أي القوة وانتفاج الجنين، وهي تكمل ما جاء في البيت السابق له.

ومهما اختلفت الآراء فسيظل انسجام الرواية الثانية ممكنا مقبولا . هناك نوع من الاختلاف في الترتيب يخل بالصورة الشعرية ووحدة السياق فيكون خروج البيت عن سياقه وانتقاله إلى موضع آخر مؤديا إلى اختلاف معناه وتبدل زاوية النظر إليه، وهذا ما نلمسه في إحدى الروايات التي ساقها ابن الأنباري قائلا: «وروي محمد بن حبيب هذا البيت في هذا الموضع وليس هو موضعه عند يعقوب وغيره»:

كَانَ الثَرِيَّا عُلِقَتْ فِي مَصَامِهَا بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى صَمِّ جَنْدَلٍ

قال: شبه تحجيل الفرس في بياضه وصفائه بنجوم شددت بحجارة، شبه الحوافر بالحجارة وتحتاج هذه اللمحة التوثيقية إلى وقفة للتفصيل: ورد هذا البيت - أولا - متقدما على الموضع الذي هو فيه بأبيات عدة وفي سياق بعيد عن وصف الفرس، فقد جاء ضمن تأملات امرئ القيس في الليل الذي أرخى سدوله عليه بأصناف الهموم، وهذا الليل ثابت لا يكاد يتحرك فكان نجومه مشدودة بحبال إلى جبل، أما الثريا فهي «مشدودة بحبال فليست تمضي». فالبيت جزء من صورة أخرى لا صلة لها بالفرس على عكس الذي يرويه متأخرا عن هذا الموضع بأربعة عشر بيتا، لذلك فالموضعان مختلفان وبالتالي فالتفسير في كلا الموضعين يختلف اختلافا كليا ضمن الوحدة العامة للقصيدة وتتابع أجزائها، وهذا ما لمسه ابن الأنباري وحرص على إثباته متبها إلى معناه في الموقعين، قال: «وفيه تفسيران: أما أحدهما فإنه شبه تحجيل الفرس في بياضه بنجوم علقت في مقام الفرس وهو مصامه، علقت بحبال كتان إلى صم جندل، يعني الحجارة، شبه حوافره بالحجارة⁽⁴²⁾. فهذا تفسر من يرويه أخيرا بعد صفة الفرس، وعلى التفسير الثاني يصف الليل يقول: كأن النجوم مشدودة بحبال إلى حجارة فليست تمضي⁽⁴³⁾».

فهذا التوضيح يكشف لنا عن قدرة ابن الأنباري على تبين المعاني الدقيقة وترابط القصيدة واكتمال الصور المتتابعة، واكتساب الكلمات والصفات معاني جديدة ومختلفة في كل موقع.

وسلط هذا الضوء على أثر التوثيق ودوره في إعطاء البيت كيانه ضمن بناء القصيدة العام، وأثره الواضح في صلب المعنى.

ثانياً: المصادر

واضح أن ابن الأنباري هو آخر الحلقات التي اكتمل عندها خطأ الشرح والتفسير للذات واكبا هذه النصوص، فجمعها بعد تفرق فاستوت عنده وعند جيله بناء متكاملًا.

إن الناظر في أسماء العلماء الذين نسبت إليهم الأقوال في كتابه يدرك مدى استفادته من جهود السابقين، والمتأمل في مقدار تردد أسمائهم يعرف مدى استيعابه لمأثوراتهم. فقد تردد بعضهم - الأصمعي وأحمد بن عبيد على سبيل المثال - في أكثر من مائة موضع. فهو يعتمد على السابقين مع جهده الخاص في الشرح والتوضيح والتفسير والإعراب بعد أن بذل جهدا بارزا في الجمع والتبويب.

ومن أمثلتنا الثلاثة نلاحظ طريقة استفادته من مصادره بإسناده الأقوال إلى أصحابها، فقد جاء حديث مسند لأبي نصر أحمد بن حاتم - رواية الأصمعي - ينفي أن الأخير قد شرح هذا البيت، ومن ثم عرج على من هو في طبقتة، ونعني به أبا عمرو فأخذ عنه معنى البيت كله، وتدور أسماء أخرى من مثل المفضل بن محمد وأبو علي وأبو مالك وأبو الحسن عن أبي عمرو عن خراش، ونلاحظ أننا وإن كنا نجهل أبا علي وأبا مالك فإن من الثابت أن المفضل بن محمد معروف مشهور جدير بعرض رأيه وتقديمه. ومثل هذا مقام القول الآخر الذي انحدر عن ابن الحسن الأثرم: علي بن المغيرة الأثرم، الذي كان ابن الأنباري ينظر إليه بتقدير كبير⁽⁴⁴⁾.

أما آخر الأسماء في هذا المثال فهو أبو العباس ثعلب، رأس المدرسة الكوفية في عصره التي قامت على فهم خاص للمثال والشاهد، وعندما احتاج الحديث إلى ضبط الكلمات اعتمد على الشواهد التي أوردها ثعلب⁽⁴⁵⁾.

من مثل هذه الأسماء تتكون الأقوال والآراء التي يستند إليها. وقد جاءت في هذا البيت شارحة الألفاظ والمعنى مع إبراز الخلافات مروراً بضبط الكلمات ليستوي البناء متكاملًا.

ولا يختلف المثال الثاني من حيث الاستعانة بهذه المصادر، فقد جاء الأصمعي مرة أخرى ولكن بوابة التوثيق، ويعود راويته أبو نصر أحمد بن حاتم ليورد تفسيراً من تفسيرات الصلاية، وبجانبه يعقوب بن السكيت

مفسرا لفظا من ألفاظ البيت، ويشارك في نفي رواية محمد بن حبيب. ويأتي أبو عبيدة بضبط إحدى الكلمات مع تفسير لها ليعرج إلى رواية محمد بن حبيب نافيا لها.

وهكذا تتراوح مصادره بين الرواية والضبط والشرح فالمعنى من دون أن يفقد تميز شخصيته الخاصة التي تتحرك بين هذه كلها. وليس في المثال الثالث إلا إسناد أقوال إلى أحمد بن عبيد، أحد الأسس الكبيرة التي اعتمد عليها في شرحه، فهو في مقام الأستاذ، فقد انحدرت أقواله عن طريق والده الذي أخذ عنه. وهكذا من الأقوال الشفوية والمكتوبة يستوي هذا الكتاب حاويا جل ما أثر عن العلماء فيما يتعلق بالقصائد السبع متنا وشرحا.

ثالثا، المفردات

لما كان الشارح لغويا متمكنا فإنه يتجه إلى الفهم اللغوي في مستوياته المتعددة، وأولى الخطوات هي فهم الألفاظ ودلالاتها الدقيقة كما عرفتھا بيئة الشاعر، فهذا هو أول مدخل من مداخل الفهم. ولنرجع إلى أمثله الثلاثة لنرى أسلوبه في تناول المفردات، أول مستوى من مستويات التعامل مع اللفظ أن يزيل إبهامه الأولي فيشرحه شرحا بسيطا أوليا يمكن القارئ من اختراق حاجزه إلى معناه من مثل «انتحى: اعترض» فهذه إشارة أولى للمعنى، ولا نعتقد أن القارئ يحتاج إلى أكثر من هذا خصوصا في شرح معنى فعل من الأفعال. ولما كانت كلمة «انتحى» تحتوي على معان عدة فقد أشار إلى المعنى المراد، ومثل هذا شرحه للاسم «حومل: اسم رمله» وللصفة «العنق: الكرم» وكذلك «الضافي: الذنب السابغ».

ويخطو خطوة أوسع قليلا، فإنه، وإن كان يشرح الكلمة بكلمة، فالحاجة قائمة إلى إزالة شبهة قد تعلق في ذهن القارئ أو من أجل فائدة يحسن إدراكها، فمثلا يقول: «المداك الحجر الذي يسحق به»، فهذا البيان وضع معنى اللفظ داخل البيت ولكنه لا يكتفي بهذا بل يضيف مكملًا و«المدوك: الذي يسحق عليه»، فهذه وإن كانت لا تمس المعنى مباشرة فإنها تكمل مجال اللفظ أمام القارئ. ومثل هذا أيضا نراه بصورة أكثر تفصيلا في

شرحه لكلمة الولاء قال: «الولاء: العون واليد»، فهنا قد تم معنى اللفظ ولكنه يزيد أيضا «هم ولالة ولائه أي عون ويد، والولاء في العون ممدود، والولي في المطر يكتب بالياء» وهو بهذا يريد أن يزيل شبهة قد ترد على القارئ في كتابة الكلمة وضبطها.

وفي هذا المجال - أعني المعنى الواحد للفظ - نجد أن المدى يتسع أحيانا ليعطي الكلمة دلالاتها الدقيقة في سياقها، فقد يكون المعنى واحدا ولكنه يكتسب تحديدا معينا في السياق، ومن أمثله ذلك قوله «السراة: أعلى ظهره. وسراة الجبل أعلاه، وسراة النهار: أعلاه. وسرو حمير أعلى بلادهم».

لقد وضع معنى اللفظ في البيت من الشرح الأول فإضافاته الأخرى تأكيد لثبات دلالاته. ويتوغل أكثر مع الألفاظ فيقف عند الصفة «مؤلتان» - في المثال الثالث - فهذه اللفظة معناها محدد ولكنها ذات طبيعة خاصة، لأنها ليست كثيرة الشيوخ، لذلك نجده يشبعها شرحا وتوضيحا. وحين نعود إلى كلماته نلاحظ أنه بيّن المعنى بدقة موضحا أصل الصفة ومصدرها، وصاغ قصد الشاعر بكلمات معينة «محددتان كتحدد الآلة»، وهذه هي الصفة التي أراد الشاعر الإشارة إليها. ويحرص الشارح على أن يبين اتجاهه فيبين أنه أراد الحرية وهي محددة ودقيقة، وعندما أزال كل إبهام تقلبت عليه صفة اللغوي فوجد مناسبة يتابع من خلالها تحليل اللفظ مشيرا إلى جمعه وتصريفه واستعماله مع استخدام مقولة تعود إلى عصر الاستشهاد.

ونلاحظ أحيانا أنه قد يكون للكلمة معنى أكثر شيوعا فيحدد المعنى المقصود حتى لا يكون ثمة أدنى التباس، مثلا في قول طرفة «كسامعتي شاة» يقول: «والشاة ها هنا: الثور»، فلو أنه ترك هذا اللفظ من دون تحديد معناه في موقعه لانصرف الذهن إلى معنى آخر.

وهناك مرحلة أخرى من شرح الألفاظ أكثر تعقدا ومدعاة للخلاف واضطراب الرأي، لذلك يسعى ابن الأنباري بشمول طريقته، إلى أن يضم الآراء بعضها إلى بعض واضعا الاحتمالات كلها أمام القارئ مرجعا حيناً بطريقة صريحة أو موحية وتاركا الترجيح في أحيان أخرى.

ومن هذا النوع ما نلاحظه بالنسبة إلى الكلمتين: الموالي والغير من المثال الأول، ولنر كيف يتشعب القول حول هاتين الكلمتين.

يمكن أن نجعل ملاحظاته بشأن قول الحارث «موال لنا».. فيما يلي:
القول الأول: أنهم أبناء العم، وهو المختار عند ابن الأنباري، فيما نرجح، لأنه بجانب تقديمه له على غيره من المعاني نص عليه بقوله: «والموالي في هذا الموضع: بنو العم» وقد راح يستشهد بالقرآن الكريم أولا ثم عرج إلى الشعر ليؤكد هذا المعنى، وينتقل بعد ذلك إلى قول آخر غير منسوب من أن الموالي هم الأولياء، ويأتي بمرجحات هذا القول من القرآن، ويحدث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، وبعد ذلك بيت للأخطل.

فهذان اتجاهان في الفهم يعرضهما ليكونا بين يدي القارئ، وكلاهما محتمل مع ملاحظة اجتهاده في الاختيار والترجيح.

ويبرز أمامنا مستوى أكثر تعقيدا وتأثيرا في النص حين نتابع تعليقه على الكلمة الأخرى «غير»، إذ انهمرت معلوماته وأفكاره موضحة هذه التسمية، ويستحسن أن نتابعه في المعلومات التي جمعها والآراء التي عرضها مسندا كل قول إلى أصحابه:

القول الأول: عن الفضل بن محمد وأبي علي وأبي مالك: وأجمعوا على أنه التودد، وهنا يكون المعنى «كل من ضرب وتدا في الصحراء فأذنب في الأرقام ألزمونا ذنبه».

القول الثاني: عن أبي الحسن عن أبي عمرو عن خراش العجلي: والغير أراد به كليب بن وائل، ويكون المعنى على هذا القول: أي جعلتم كل من قتل كليباً أو أعان على قتله ابن عم لنا، فألزمتمونا ذنبه ظلماً. وبشأن هذا الرأي يرى أن القول يحتاج إلى إيضاح العلاقة بين الغير وكليب، ولذلك، يشير إلى ما تعارف عليه العرب من أنهم يسمون السيد العظيم غيراً، ونلمس هنا استطراد وسعة معلوماته، مستقصيا الصلة بين هذه الصفة والاسم، فيذكر أن السيد اكتسب الصفة «لأنه شبه بالحمار في الصيد، إذ كان أجل ما يصاد». ويشبع هذا المعنى تفصيلاً من أخبار وأقوال الرسول صلى الله عليه وسلم مع ضبط الكلمة والشواهد الشعرية، كل هذا استطراد في إطار تعميق اللفظ وإعطائه بعده التاريخي من خلال دلالاته في البيئة.

القول الثالث: ما قاله قوم من أنه «أراد بالغير الحمار نفسه»، وهنا يكون المعنى أنهم يضيفون إلينا ذنوب كل من ساق حمارا ويجعلوننا أولياءهم.

وقول رابع: قاله آخرون «الغير جبل في المدينة». فالمعنى يكون هنا: جعلوا كل من ضرب ذلك الموضع وأراده وبلغه أولياءنا.

أربعة تفسيرات للفظة واحدة أوردتها كلها بشواهد ما دام احتمال صدقها وتعبيرها عن المعنى مقبولا وعلى القارئ بعد ذلك أن يختار ما يراه مستقيما مع سياق القصيدة.

وهو وإن لم ينص صراحة على تفضيله واختياره فإن طريقته في العرض تكشف عن وجهة نظره، ونستطيع القول باطمئنان إن درجات اختياره كامة في ترتيبه للأقوال نفسها، وهذا الترجيح يأتي من خلال محورين، السند أولا وتناسقه مع المعنى، ثانيا حين النظر إلى الأقوال الأربعة من خلال السند نلاحظ أن القول الأول قد أزره ثلاثة من الرواة هم: المفضل بن محمد الضبي وهو في مجال الرواية والعلم، ولم ينفرد بالقول فقد كان معه كل من أبي علي وأبي مالك. ولا نملك تعيينهما غير أن ضمهما للمفضل يؤكد مكانتهما عند ابن الأنباري.

أما القول الثاني فهو حسن الإسناد منحدر عن أبي عمرو فخراس العجلي، فهو لا يقل عن سابقه وإن جاء بسند واحد.

أما القولان الثالث والرابع فلم يسندا إلى شخص بعينه، فهم (قوم وآخرون) لذلك كان حقهما التأخير.

هذا هو السند في منطقية ترتيبه للاختيار ويعاضده المعنى في دقته، فهو لم يعتمد على السند فقط وإنما صدق السند يقوي المعنى، فحينما نعود إلى المعنى الأول نجده قد اتسق مع سياق القصيدة، فالشاعر يتحدث عن إخوانهم الأراقم، وأنهم حملوهم ذنب غيرهم وخلطوا البريء بالذنب. وهنا يأتي بمثل أو صورة تدل على التهور في الاتهام وتحميلهم ذنوب من لا صلة لهم بهم. فقد أراد الشاعر أن يوحي بمعنى العموم، ولما كان العرب كلهم ضارب وتد في الصحراء، فهذا دلالة على تتبع أو هي أسباب الاتهام. فهذا المعنى الذي ساقه أولا يجسد قصد الحارث في بيته هذا، فهو أقرب

إلى الروح الشعرية وسياق موضح القصيدة لذلك جاء أولا، فقد تضافر سنده ومعناه على تقديمه. ويأتي بعده المقصود بالعر كليب بن وائل وهو معنى قريب من هموم المتازعين.

ورتب آخر قولين - الثالث والرابع - وفق قرب المعنى من سياق البيت، فلا شك في أن ضرب الحمار أقرب من القول القائل: ضرب إلى ذلك الموضع.

إن هذا المستوى من شرح المفردات هو الجانب الذي يبين موسوعية ابن الأنباري واستقصاءه لوجهات النظر التي تترأى أثرا بينا على فهم المعنى الكلي للبيت، وقد تكون محلا للجدل والنقاش. وزيادة في بيان هذا الوجه المهم، سنخرج قليلا عن إطار هذه النماذج الثلاثة إلى أمثلة أخرى تؤكد طريقته، وهي ثلاثة أنواع من الكلمات: اسم وفعل وصفة، بجانب بعض الكلمات ذات الدلالة المعينة في البيئة، وبشأن هذه الكلمات دار نقاش وتعددت الآراء.

أما الاسم فهو عنيزة في قول امرئ القيس:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخَدْرَ خَدْرٌ عُنَيْزَةٌ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي

يعرض لهذا الاسم من خلال وجهتي نظر، أولاها: أنها «المرأة التي كانت حملته في هودجها فكان يحاول منها ما يحاول، فتمايل الهودج مرة به ومرة بها فتقول له عند ذلك: لك الويلات إنك مرجلي»⁽⁴⁶⁾.

وهذا الرأي هو المختار عنده، لذلك أطل التعريف به وربطه ربطا محكما بشرح البيت، مشيرا إلى الحركة والقول من جانبها في الشطرة الثانية. فهذا حجة على أنها امرأة تخاطبه. مع ملاحظة أنه اختار رواية البيت التي تؤكد هذا الرأي.

وبعد ذلك يورد الخلاف بشأن شخصية هذه المرأة: فابن الكلبي يقول: لا أعرف عنيزة، وقال الأصمعي: عنيزة لقب لفاطمة. وقال أبو نصر: عنيزة امرأة. فليس ثمة خلاف على أنها امرأة ولكن الخلاف هو: من تكون؟ وابن الأنباري هنا يوافق على التفسير العام ولا يتدخل في التفاصيل.

ولكن هذا لا ينفي أن هناك رأيا مخالفا للاتجاه السابق وهو الذي يقول به ابن حبيب معتمدا على رواية أخرى للبيت يقول: .. إنما الرواية: «ويوم دخلت الخدر يوم عنيزة»، وقال: عنيزة: هضبة سوداء بالشحر ببطن فلج،

والدليل على أن عنيزة موضع قوله: «أفاطم مهلا». «فابن حبيب لم يكتف بالتفسير وإنما أورد رواية تؤكد قوله ثم أيد رأيه بدليل من سياق القصيدة نفسها. لذلك أثبت ابن الأنباري رأيه وتفسيره، وإن اختار رواية المفسرين وإجماعهم فاختياره لا يعني إغفال آراء الآخرين، وهذا سلوك مطرد عنده. أما الفعل فيكفي أن نشير إلى شرحه لقول امرئ القيس أيضا:

فَقَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزَلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ

ففي شرحه لهذا البيت استطراد استقصى فيه الخلاف حول احتمالات معنى اللفظ «قفا»، وقد عرض للأقوال المختلفة وفهمها الخاص لهذا اللفظ من خلال الاستخدام اللغوي.

قدم ثلاثة تفسيرات رئيسية، وقد أعرض عن شرح القول الأول لوضوح دلالاته، ثم بسط بعد ذلك القولين الآخرين بسطا يكشف إلمامه بأسلوب العرب، فالقول الثاني أت من سلوك لغوي عند العرب، «لأن العرب تخاطب الواحد بخطاب الاثنين»⁽⁴⁷⁾، وراح يحشد الأدلة المتمثلة في القرآن الكريم وأقوال العرب وطائفة من الأبيات الشعرية التي تكررت فيها هذه الظاهرة. ويعلله أيضا تعليلا نابعا من البيئة ذاتها، يقول: «والعلة في هذا أن أقل أعوان الرجل في إبله وماله اثنان، وأقل الرفقة ثلاثة، فجري كلام الرجل على ما قد ألف من خطابه لصاحبيه».

أما القول الثالث فهو حالة من حالات اللغة، فالشاعر أراد أن يقول: «قفن بالنون»، فأبدل الألف من النون، وأجرى الوصل على الوقوف، وأكثر ما يكون هذا في الوقف، وربما أجرى الوصل إليه. فهذا الرأي يقدم لنا حالة من حالات اللغة، وهو أشبه ما يكون بالضرورة ولكنه حشد شواهد كثيرة تدعمه. ويقدم رأيا رابعا لا يدرجه ضمن الأقوال السابقة، يقول: يقال: إنما ثنى لأنه أراد: قف قف بتكرار الأمر، ثم جمعهما في لفظة واحدة. والدليل على أنه خاطب واحدا فقط في موقع آخر فقال:

«أعنى على برق أريك وميضه»

ومع أن ابن الأنباري أعطى هذا الرأي حقه من البيان، فإنه لم يخف عصبية الكوفية حين أخر هذا القول لأنه رأي أبي العباس المبرد، وهو رأس البصريين⁽⁴⁸⁾.

وقد تكون الكلمة المفسَّرة ذات دلالة معينة فى البيئة، خصوصا إذا تعلقت بعادة أو سلوك، وهذا النوع كثير ويكفى أن نشير إلى شرحه لمعنى السهم فى قول امرئ القيس: «لَتَضْرِبِي بِسَهْمِيك» (49). ومعنى قول زهير: «مغانم شتى من إفالٍ مَزْنَم» (50)، وقول عنتره: «وَيْكَ عَنَّتَرِ أَقْدَم» (51). والنموذج الثالث صفة من الصفات، والصفات يكثر دائما بشأنها الجدل لأنها قد تشير إلى أكثر من معنى. ففي تفسير لكلمة (المهيب) فى قول طرفة:

«تَرِيعُ إِلَى صَوْتِ الْمَهِيْبِ وَتَتَقِي» (52).

يذهب إلى رأيين، أولهما أن المقصود «هو الذى يصيح بها: هوب هوب، والمهيب هنا فحلها»، بينما يذهب الرأى الآخر إلى فصل المعنى إلى شطرين أولهما «المهيب صاحبها وراعيها» متقية بذلك «رَوَعَاتٍ أَكْلَفَ الذى هو فحلها» (53).

هذه أهم ملامح واتجاهات شرحه للألفاظ الذى يبدأ من كلمة إزاء كلمة على شرح طويل يستوعب إمكانات اللفظ المتعددة ودوره داخل النص الشعري، وفى هذه المرحلة يتجاوز حد اللفظ إلى المعنى العام ودقائقه. من المهم هنا الإشارة إلى أن هذا التوجه الموسوعي فى التعامل مع المفردات يكشف لنا جانبا مهما من اتجاهات النقد اللغوي فى أحدث نظراته، والتي توجه الاهتمام إلى الثقافة الضرورية لفهم النص الشعري انطلاقا من الثقافة المتصلة بالبعد اللغوي وتاريخه واستعمالاته. لقد كان ابن الأنباري يقدم لنا ثقافة كلية للمفهوم اللغوي وهذا هو الاتجاه الجوهرى فى هذا الاتجاه.

رابعاً المعنى:

إن شرح الألفاظ يلامس المعنى المراد تقديمه على المستوى اللغوي الذى يمثله الكاتب، فيدور حوله موسعا دلالاته. فالإطار واحد واللفظ والمعنى متداخلان والألفاظ مدخل ومقدمة للمعنى، ومن مجموعها وتأزرها يتشكل المعنى. ولذلك نلاحظ أن ابن الأنباري لا يحرص على جمع المعنى فى سطور وإنما يكتفى باستطراده الملازم لشرح الألفاظ، ويحرص فى أحيان أخرى على إيراد شرح كامل للمعنى.

وهذا التداخل لن يصرفنا عن النظر إلى هذه التفصيلات الدقيقة والمفيدة التي ساقها المؤلف. وسنعرض لها كما عرضنا شرحه لمعاني الألفاظ ابتداء من الصورة المختصرة فالمبسوطة، مع ملاحظة أن إشارة بسيطة أو عابرة للمعنى قد تمس نقطة ذات بعد عميق يفوق في دلالتها السطور المسهبة ويفتح أبوابا واسعة أمام المتذوق.

أول صورة من صور شرحه للمعنى نجدها في المثال الثالث الذي لم يشرح فيه المعنى شرحا مجملا وإنما أشبعه شرحا من كل جوانبه، يبدو فيه تدرج معقول مع مسح جوانب دقيقة، وإن كان جل كلامه يتجه إلى مناقشة الجزئيات، خصوصا أن هذا البيت في مجمله جزء من صورة كلية رسمها الشاعر لناقته، لذلك اتجه الشارح إلى توضيح الجزئيات وطاقتها الخفية التي أراد الشاعر إبرازها حينما جعل أذني ناقتة محددتين كريمتين مشبها إياهما بأذني ثور وحشي «بحومل مفرد»، ويوضح المقصد الذي أراده الشاعر بقوله «مؤلتان» فيقول: «يمدح من الأذنين أن يؤللا»، وتابع المعلومة التي أضافتها جملة «تعرف العنق فيها» ويقول: «إذ رأيتهما رأيت الكرم فيهما لتحديدتهما وقلة وبرهما». وهذان تفسيران بسيطان تناولا شكل الأذن ودلالته المعنوية المرافقة للصورة الحسية.

وبعد أن فرغ هذا التحديد الأولي خطأ خطوة أوسع متمسكا ما وراء الصورة وأهدافها وذلك بتحديد هذه الجزئيات.

أ - «شبه أذنيها بأذني ثور وحشي لحدة سمعهما».

ب - «وأذن الوحش أصدق من عينيه عنده».

ج - جعله مفردا لأنه يكون أشد توجسا وتفزعاً، ولأنه ليس معه وحش يليه ويشغله، وإذا كان كذلك كان أشد لسمعه وارتياحه. قال: والطباء والبقر إذا فزعت كان أحسن لها وأسرع من أن تكون آمنة منقبضة».

حين نعمن النظر في هذه اللقطات التي انتقاها الشارح ليقدم لنا المعنى نلاحظ أنه انتقل بالشرح من البسيط والمباشر إلى ما وراء هذا من مقصد أراده الشاعر بهذا التشبيه. فأشار أولا إلى محل التشبيه واتبعه بالعلة، وواصل الانتقال إلى كلية عامة تشمل جنس الوحوش، ثم جس نقطة أكثر

دخولا في المعنى الشعري حين تتبع عنصر الانفراد حيث تزداد حدة التوجس فهو منصرف كلية إلى سماعه وليس هناك ما يلهيه، فالسمع يتخذ أقصى حالات الاستعداد، وأشار من طرف خفي إلى ارتياعه، وهذا عنصر مكمل، ثم وضع كلية أخرى تشمل الأطباء والبقر، مشيرا إلى أن حالة التوتر في الوحش باعثة على الجمال لأن القلق والحركة يتجلى فيهما نبض الحياة.

من هذه الجزئيات استوى معنى البحث بصورته الأولى ثم واصل السير إلى القصد الداخلي النابع من البيئة ومعطياتها وخبرة الشاعر بها، موسعا الفهم كاشفا ما وراء السطور، فهو هنا لا يقدم المعنى الظاهري ولكنه يستقصي جوانب التشبيه، واضعا أمامنا ما أراد الشاعر أن يبيته في كلماته المركزة. في هذا المثال - الثالث - لم يتحدث عن المعنى الكلي بعبارة واحدة لإحساسه بأنه جزء من صورة تحتاج إلى تتبع جزئياتها، أما في المثال الثاني فلعله أحس بأن مقصد الشاعر يحتاج إلى إشارة عامة للمعنى كله، لذلك بدأ شرحه بتركيزه له في سطر واحد وهو قوله:

«معناه: كان ظهره حجرا أملس... إلخ».

حين ننظر إلى هذا الإجمال للمعنى نلاحظ أنه بسطه في أدنى صورة له بعيدا عن ألفاظ البيت التي تحتاج إلى شرح وتوضيح لدلالاتها، فكأنه يهين الأذهان للفهم من خلال الإشارة إلى هذا الخط العريض. وفي الجزء الثاني من شرحه ينتقل إلى الهدف الذي من أجله ساق الشاعر عباراته وتشبيهاته من ملامسة الظهر واستوائه واكتناز اللحم. فهذه الغاية العامة، من حيث المعنى هي التي سعى إليها الشاعر ليختتم شرحه للمعنى بتكملة أخرى مشيرا إلى تشبيهه بالصلاية.

إن هذا السطر المجمع للمعنى فيه فوائد جملة لمن يريد فهمها أولا للبيت حتى يتمكن من اختراق حواجز المصطلحات ومسميات البيئة، ولكنه من جانب آخر، لا يزيد شرحه على كونه نثرا عاديا وبسيطا بالنسبة إلى المتمكن الذي أدرك هذا من قراءة البيت وموقعه من السياق، وقد اعتصره ابن الأنباري مختصرا معناه الحرفي لا معناه الدلالي الذي نلاحظه عنده في لمسات دقيقة في مواقع أخرى، وهذا لا ينفي أن كلماته هذه حوت فوائد لا محل لنكرانها إذا راعينا تقدم عصره.

ومع ذلك فإنه لم يكتف بهذا المعنى الإجمالي، الذي كان مقدمة أولى للشرح، فبعد ذلك يتناول البيت من أطراف عدة كما وضع من خلال التوثيق وشرح الألفاظ، فهو يضيف عناصر أخرى مع شرحه لكل لفظ ويصب هذا كله في مجرى إدراك البيت وفهمه، ولا يترك جزئية إلا ويتابع دلالاتها، فإذا جمعتها إلى كلماته الأولى أحسست مدى التشعب والتجوال الذي قادنا إليه ابن الأنباري.

نعود الآن إلى المثال الأول لنرى كيف استطاع ابن الأنباري أن يبين معناه. وأحب أن أشير هنا إلى أن هذا البيت، مع أهميته في سياق القصيدة، وعنصر التهكم، وتصوير المغالاة في التهم، وهو ما بيّنه الشارح، فإنه من جانب آخر محدود الطاقة الفنية لا يتحمل أكثر ما قال فيه الشارح من حيث المعنى اللغوي والسياق العام.

لقد شرّحه أولاً، ولعله أحس بأنه يحتاج إلى فهم أولي لخطوطه العامة وعرض كل احتمالات المعنى، فنقل المعنى عن أبي عمرو، ولعل الترتيب والتسقيق والألفاظ له، وقد ضم في إجماله للمعنى معنى الأبيات الثلاثة المتعاقبة التي تم بها، وعندما يصل إلى شرح البيت نجده لم يكتف بالمعنى المختار فقط وإنما ذكر بإجمال أهم اتجاهات الشرح، قال: «ويطالبونا بجناية كل من جنى عليهم ممن نزل صحراء أو ضرب عيرا ويجعلونهم موالى...». ففي هذا الشرح المبسط أجمل احتمالات المعنى التي سيفسرها فيما بعد، فكأنه يعد ذهن لها فركز معاني «الغير» المختلفة في اتجاهين رئيسيين أحدهما: نزول الصحراء وهذا يشمل أصحاب الرأي الأول وأصحاب الرأي الرابع الذين فسروه بأن معناه كل من نزل أو ضرب إلى جبل المدينة.

أما الثاني: فهو تفسير الكلمة عند أصحاب الرأيين الثاني والثالث، فالعير صفة محددة لكليب وكذلك هو اسم للحمار، فهي تؤدي معنى واحدا مرة اسما ومرة صفة.. وهكذا استطاع أن يلم الجزئيات المفصلة للمعنى التي كانت واضحة في ذهنه في هذا التلخيص المركز.

ويتابع بعد ذلك التفاصيل المكمل لما سبق، فيعطي كل وجهة نظر حقها من التفصيل، مديرا المعنى وفق كل وجهة منها، فإذا فرغ من هذا أدار الكلام حول المعنى الكلي ليتناسب مع هذا الفهم، فعلى الرأي القائل

إن الموالي هم الأولياء يكون شرح المعنى «أي جعلوا كل من فعل هذا الفعل ولنا لنا»، ومع الذين قالوا: العير هو الودد يكون المعنى: يقول: كل من ضرب وتدا في الصحراء فأذنب في الأرقام ألزمونا ذنبه» وهكذا. ولم يخل بالشاهد والمثل والأقوال المؤكدة لهذه الآراء، مزيلا كل التباس ومضيفا إلى هذا كله فوائد لغوية جمة تفيد من يريد التوسع.

الأمثلة الثلاثة التي دار حولها التحليل قدمت لنا الخط العام الذي ينتظم فيه شرح ابن الأنباري ويسير عليه، وبداية أنه من الصعب تماما أن تحوي هذه كل خصائص شرحه، لذلك سأخرج قليلا عن إطارها لتوضيح بعض الملامح العامة. وعلى سبيل المثال ننظر إلى شرحه لبيت عنتر⁽⁵⁴⁾.

وحليل غانية تركت مجدلاً تمكو فريسته كشدق الأعلم

فهذا البيت حوى عددا من التراكيب المتميزة هي: «حليل غانية» و«تركت مجدلاً» و«تمكو فريسته» و«شدق الأعلم». لذلك عني ابن الأنباري ببيانها والنظر إلى المعنى من خلال التفصيل في شرحها.

كان شرحه للتركيب الأول (حليل غانية) شرحا لغويا بسيطا، أما التركيب الثاني (تركت مجدلاً) فقد كان أكثر دخولا في بيان هدف الشاعر، فقدم شرحه على مستويين، أولهما شرح عام: «قوله مجدلاً: معناه مصروعا»، أما المستوى الآخر فهو يدفع بفهم المعنى إلى أبعد من المعنى الحرفي نافذا إلى الدلالة، يقول: «وأصله أنه لصق بالجدالة، وهي الأرض»، ففي هذا التفسير للمعنى تجسيد لهوان المقتول، وهذا هو هدف الشاعر.

وفي التركيب الثالث (تمكو فريسته) تبرز إمكانات الشرح عنده حين يتابع هذا التركيب من عدة زوايا، فبعد الشرح المبسط المجمل معناه يبدأ في تجزئته، فالكا: الصغير، ولهذه الكلمة إيقاع صوتي يحتاج إلى بيان؛ ولذلك يستشهد بقول أعرابي يوضح المعنى، «قال الأصمعي: قلت لمنتجع بن نيهان: ما تمكو فريسته؟ فشبك بين أصابعه ثم وضعها على فمه ونفخ». فهذه الحركة ليست بيانا لمعنى اللفظ بكلمة إنما هي تمثيل وتجسيد لصوت الجرح، وهي متلازمة لما في الفعل من حركة وصوت.

أما الشق الثاني من هذا التركيب وهو كلمة «فريضة»، فإنه بدأ أولاً - كعادته - بتحديد المراد منها بموقعها من الجسم، ثم بين خصائصها المتمثلة في الارتعاد. ويزداد المعنى عمقا حين يضع يده على قصد الشاعر الذي عبر عنه أحسن تعبير، قال: «وإنما خص الفريضة لأنها إذا طعنت هجمت الطعنة على القلب فمات الرجل. فأخبر عن حذقه بالطعن وأنه لا يظعن إلا في المقاتل وقلبه معه، ولو كان مدهوشا لم يدر أين يضع رمح. وإنما يصفر الجرح إذا ذهب الدم كله، لأنه ريح بعد الدم».

إن هذا الشرح الموجز حوى مجموعة من العناصر، فبعد أن جسد الإيقاع الصوتي بين سبب اختيار الفريضة بالذات، وجاء بيانه موضحا الدلالة من جهتين: أولاها خاصة بالطعنة القاتلة، والأخرى خاصة بالطاعن الذي كشفت طعنته عن صفتين: حذقه بالطعن وثبات جنانه.. ويتحسس بعد ذلك دلالة صفيح الجرح، فهو لا يكون إلا بعد خروج الدم، وهذه إشارة إلى سعة الجرح.

ويتابع شرحه للتركيب الأخير (كشديق الأعلم) مركزا على المقصد الذي أراده الشاعر وهو أنه «أراد سعة الطعنة، أي كأن هذه الطعنة في سعتها كشديق الأعلم»، والأعلم الجمل في رأيه استنادا إلى السياق نفسه⁽⁵⁵⁾. إن شرحه لهذه التراكيب يقوم أساسا على إدراكه للمقصد الذي أراد الشاعر أن يشيعه من خلال الإيحاء به عن طريق هذه التراكيب الدالة عليه، لذلك يختار الزاوية المؤدية إلى هذا الغرض. وفي شرحه إحساس دقيق بخلجات النفوس التي عبر عنها الشاعر، فهذا زهير بن أبي سلمى يخاطب المتنازعين قائلا⁽⁵⁶⁾:

فَلَا تَكْتُمَنَّ اللَّهُ مَا فِي صُدُورِكُمْ لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمَ اللَّهُ يَعْلَمُ
ففي هذا البيت إشارة خفية ودقيقة تمس النفس البشرية، لذلك يشرح البيت في مستويين: أولهما ظاهر عبر عنه أبو جعفر أحمد بن عبيد فقال: «معنى البيت لا تظهروا الصلح وفي أنفسكم أن تغدروا، كما فعل حصين بن ضمضم إذ قتل ورد بن حابس بعد الصلح»، فهذا معنى بسيط مرتبط بالسياق العام وآت من النظرة الأولى مع الاستعانة بالمعلومات التاريخية المحيطة بالنص.

وهناك معنى خفي ودقيق عبر عنه ابن الأنباري قائلاً: «معناه: لا تكتموا الله تعالى ما صرتم إليه من الصلح وتقولوا إنا لم نكن نحتاج إلى الصلح، وإنا لم نسترح من الحرب، فإن الله جل وعلا يعلم من ذلك ما تكتمونه»، وهذا التعبير خاص بالنفوس حين تركب القبيلة رأسها، وتعتقد - كبرا - أنها ليست في حاجة إلى السلم، لذلك تابع الشاعر القول في البيت الذي يليه:

وما الحربُ إلا ما علمتُم ودقَّتُم وما هو عنها بالحديث المرجم

فهذه المعرفة تكشف لكم عن مدى حاجتكم إليه، لذلك نلاحظ أن ابن الأنباري تابع الإشارة إلى هذا الجانب موريا رأي أحمد بن عبيد الممثل للرأي الأول عارضا رأيه المستطرد مع تفسيره الأول. ويحفل شرحه بمثل هذه الإشارات التي تشير إلى الإحساس النفسي وتعبير الشاعر عنه. وهذه الإشارات لا تزيد على كونها دراية وفهما للنفس البشرية.

ومثال آخر يندرج تحت الخط السابق، يقول في شرحه لبيت الحارث:

لا أرى من عهدتُ فيها فابكي ال يوم دُلها وما يرد البكاء

يقول: لا أرى من عهدت من أحبابي في هذه المنازل، فأنا اليوم أبكي شوقا إليهم، «إني حيث رأيت آثارهم تذكرت ما كنت فيه منهم، فهاج ذلك البكاء» (57).

فهو في شرحه هذا يعبر عن المعنى الكامن في البيت دون مجاوزة الحد أو الإسراف في التحليل.

ومن ملامح استقصاء المعنى ذلك التتبع الدقيق للأراء والشواهد الشعرية التي تجسد المعنى وتبينه مع الإحساس بالصورة أو الحركة الحادثة في البيت، مثل شرح بيت عنتر (58):

بركت على ماء الرِّداع كأنما بركت على قصب أجش مُهضم

يجس اتجاه المعنى بقوله: «يقول: كأنما بركت على زمر. والمعنى أنها بركت فحنت، فشبه صوت حنينها بصوت المزامير، أي كأن حنينها مزامير». ويقرب المعنى بالاستشهاد الشعري الملائم:

ماذا يُغَيِّر ابْنَتِي رِيعَ عَوِيلَهُمَا لَا تَرْقُدَانِ وَلَا بُؤْسِي لِمَنْ رَقَدَا
كَلَّتَاهُمَا أَبْطَنْتُ أَضْلَاعُهَا قَصْبَا مِنْ بَطْنِ حَلْيَةِ لَا رَطْبًا وَلَا نَقْدَا

وهذا الرأي الذي قدمه هو واحد من عدة آراء، ولما كان كتابه حصيلة لتراث الأجيال السابقة فإنه بعد فراغه من عرض رأيه ينطلق إلى ما أثر عن العلماء، فأبو عبيدة يقول: «إنما أراد القصب المخرق الذي يزمربه الزامر. فشبهه صوت حنينها بصوت المزمار»، وهذا الشرح يلتقي مع الرأي الذي ساقه أولاً. أما ابن الأعرابي فيقول: «أراد أنها بركت على موضع نصب مأوه وجف أعلاه وصار له قشر رقيق، فإذا بركت عليه سمعت له صوتاً، لأنه ينكسر تحتها». وكل هذه التفسيرات محتملة ومعقولة، وإن كان رأي ابن الأعرابي أقرب إلى البيئة وألصق بالصورة العامة.

ومثل هذا تتبعه لنغمة بيت زهير التهكمية في قوله عن الحرب:
فَتَغْلُلُ لَكُمْ مَا لَا تَغْلُ لأَهْلِهَا قَرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمٍ

«قال يعقوب: هذا تهكم، أي هزء. يقول: لا يأتيكم منها ما تسرون به مثل ما يأتي أهل القرى من الطعام والدراهم، ولكن غلة هذا عليكم ما تكرهون. قال أبو جعفر: فتغلل لكم معناه أنكم تقتلون وتحمل إليكم ديات قومكم، فافرحوا فهذه لكم غلة» (59).

وفي مجال شرح المعنى نلاحظ وعيه بموقع البيت من السياق، كما لاحظنا في النماذج التي قدمناها، ونلاحظ أنه يحس ترابط المعنى عبر الأبيات المتتالية، وهذا واضح في الشرح كله، ينص أحياناً عليه منبهاً، ويتركه في أحيان كثيرة لوضوحه في المعنى.

وفي مقام التمثيل نذكر هنا تعليق أبي جعفر - أحد مصادره الرئيسية - على بيت عنتر:

إِنْ تُغْدِقِي دُونِي الْقِنَاعَ فَإِنِّي طَبُّ بِأَخْذِ الْفَارَسِ الْمُسْتَلْتِمِ

«معناه: إن تستري مني فإنني أنا الحامي مثلك أن تسبي، فلم تسترين عن مثلي؟ يرغبها في نفسه» (60)، ويتابع هذا المعنى في البيت الذي يليه:

أَتُنِّي عَلَيَّ بِمَا عَلِمْتَ فَإِنِّي سَمَحٌ مُخَالِطَتِي إِذَا لَمْ أُظْلَمِ

ولا شك في أن الرابطة بين البيتين تحتاج إلى بيان، وهذا ما يكتمل في قوله في شرح هذا البيت الأخير: «وقال أبو جعفر: قد قال قبل هذا: إن تغدقي دوني القناع، ثم قال: أتني علي بما علمت، لأن المعنى: إذا رآك الناس

قد كرهتني وأغدقت دوني القناع توهموا أنك استقللتني واسترذلتني، وأنا مستحق لخلاف ما صنعت، فأثني علي بما علمت»⁽⁶¹⁾. فالإشارة إلى الصلة التي تربطه بالبيت السابق له توضح المعنى وتبين اتجاهه⁽⁶²⁾.

هذا هو الأسلوب المطرد في شرح ابن الأنباري للمعنى، فهو ملتزم - في خطه العام - بالفهم اللغوي ودلالته العريضة الآتية من الفهم المتميز لكل ما يحيط بالنص، فالوصول إلى النص من خلال أرضيته اللغوية هو دخول مشروع إليه، حيث تتشكل في النفس علامات تساعد على التغلغل فيه ومس جذوره العميقة، وبعد ذلك يملك كل باحث حق التفسير بعد الفهم واللقاء المباشر مع النص ضمن بيئته.

وأشير هنا إلى أن المعنى، وإن قدمته في هذا الحيز الضيق فإنه كل متحد توحى به لنا كل العناصر التي تحدثت عنها سابقا، وتشمله كذلك العناصر التالية:

خامسا: شواهد واستدلالات:

يعزز ابن الأنباري رأيه بمختلف السبل ولا يدخر وسعا في هذا السبيل مادامت هناك فائدة للنص في أحد جوانبه العامة أو الخاصة، والاستشهاد عنده يقوم أساسا على ما تعارف عليه العلماء بشأنه، ولما كان النص عربيا جاهليا فالرأي يكون متناسبا مع سلوكهم الشعري واللغوي وحياتهم العامة. ولما كانت هذه القصائد تعبر عنهم فإنها تعبر عن البيئة ولا يمكن فهمها إلا بها، لذلك سعى جاهدا إلى تحقيق هذا الجانب كما هو واضح من الأمثلة الثلاثة، وسأعرض لهذه الشواهد بأنواعها المختلفة.

[أ] القرآن الكريم:

ليس في المثالين الثاني والثالث أي استخدام للقرآن الكريم، بينما نجده في الأول حريصا على أن يورد آيتين استخدمتا لفظا واحدا «الموالي» في سياقين مختلفين، أولهما الموالي بمعنى أبناء العم، والثاني بمعنى الأولياء، ووضح أن ابن الأنباري يحرص على أن يشير إلى هذين الاستخدامين مبينا قوتهما بكل الوسائل المتعادلة، وكأنه يقول إن هذين الاستخدامين عاليان

في درجتهما اللغوية ومتعادلان في صحتهما، ولما كانت كلمة «الموالي» ليست لفظة عادية بل هي مصطلح ذو دلالة دقيقة خاصة باستخدامات العرب، فإن القرآن وهو في مجال التشريع يكون هو المرجع الأول لتحديد معنى هذا اللفظ، فيكسبه دلالة أكبر، فالاستشهاد بالقرآن يعني وضع القارئ أمام قمة الاستخدام اللغوي في موضعين مختلفين. ويبقى بعد ذلك، بالنسبة إلى البيت، الرأي الذي تؤكد الملامح الأخرى والمرجحة، لذلك كان ابن الأنباري حريصا على أن يسوق مع كلا الاتجاهين في المعنى آية قرآنية كأنه قاض يضع الأدلة كلها معطيا الرأي الآخر حقه وذلك بعد أن يرجح ما يراه مناسباً. وفي هذا إشارة إلى إمكانات متعددة لفهم النص الشعري على أساس ما تحمله الكلمة من بعد ثقافي.

[ب] الحديث الشريف

ويتبع الحديث الشريف القرآن الكريم في المقام الروحي لا اللغوي، لذلك قل استشهاده به فلم نجد له أثرا في المثاليين الثالث والرابع، وجاء في المثال الأول شاهدا على استخدام الموالي بمعنى الأولياء، وفي موضع آخر جاء من وجهين، أحدهما خطاب الرسول الكريم لأبي سفيان موردا كلمة «الفر» الذي هو أجل ما يصطاد، والموضع الآخر كلمة «الغير» بمعنى الجبل، فالاستشهاد الأول تعزيز لما جاء به القرآن والشعر وليس هو ابتداء في الاستشهاد، والثاني اسم لجبل حول المدينة، لذلك يجد أصحاب هذا الرأي بعض التأييد. ولا يزيد استشهاده بالحديث على هذه الحدود.

[ج] فهم الشعر بالشعر

وهذا هو الأساس الذي يعتمد عليه في فهم الشعر معنى ولفظا وتركيبا، حيث يتوافر البعد المجازي الذي يقرب بين القارئ والنص الشعري. لذلك نال الشعر اهتماما واضحا عنده، فقد كان وسيلته الأولى في فهم معنى البيت الشعري وعونا له على الشرح والتوضيح، مع إتاحة الفرصة للمقارنة المفيدة التي تكشف عن هدف الشاعر. ويمكن النظر إلى شواهد في هذه الأمثلة الثلاثة من جهات متعددة:

1 - توضيح معنى لفظ من الألفاظ

على نحو ما نرى في شرحه لكلمة «الضايفي» بمعنى الذنب السابغ، إذ يجد في هذه الشطرة: «ورفعن أذيال المروط الضوافيا» ما يبين معناها فيوردها مكثفا بها في مجال البيان.

وهناك نوع آخر من الألفاظ تحتاج إلى تحديد حينما تختلف وجهات النظر حولها كما رأينا في كلمة «الموالي»، فيورد ثلاثة شواهد أولها على معنى أنهم أبناء العم:

ومن الموالى مولىان فمنهما مُعطى الجزيل ويأذل النصير

ومن الموالى صَبَّ جندلة لحز المروة طاهر الغمر

أما الشاهدان الآخران فهما لتأييد الرأي القائل بأن الأولياء هم أولياء الحق.

2 - توضيح معنى دقيق

كَانَ مِثَالُ الْهَامَاتِ مِنْهُمْ صَرَايَاتُ تَهَادَاهَا جَوَارِ

استعان بهذا البيت لتوضيح لمعان الصراية، حيث وجد فيه تعبيرا معقولا عن هدف الشاعر، ولا يكتفى بهذا الشاهد فيأتي بآخر: يقرب معنى البيت، وقد اجتمعت فيه عناصر طيبة ترفع من رتبته، فهو أولا للشاعر نفسه (امرئ القيس)، والموضوع في كلا البيتين واحد، فكلاهما وصف للفرس، ويضاف إلى هذا اتحاد زاوية الوصف، فالشاهد ركز على لمعان الموصوف وبريقه، فكان اختيار الشارح له اختيارا من يتعامل مع قاموس الشاعر اللغوي؛ فقد كان هذا الاستدلال يحتاج إلى بيان فشرحه، وليس هذا استطرادا ولكنه محاولة لوضع اليد على المقصد فيه حتى لا ينصرف الذهن بعيدا عما جاء به الشاعر الذي وضع معنى الانغماس في الماء في حقيقته المادية المفرطة، لذلك أتبعه بالعبارة ذات الدلالة المعنوية وهي قول القائل «أنت مغموس في الخير».

ولجأ إلى هذه الشواهد لتفسير الضبط اللغوي: كلمة فرا وتركيب «إنا الولاء» أي أصحاب الولاء .

وهكذا تدور استشهاده الشعري حول الجزئيات المختلفة متغلغلة في كل عناصر الشرح.

أما درجة الذين استشهد بأقوالهم فهم من الذين تعارف العلماء على اعتبارهم مصدرا للاستشهاد، وقد نسب بعضها إلى قائلها: الزيرقان بن بدر والأخطل وعامر بن كثير المحاربي والنايفة الجعدي والسليك بن السلعة وابن مقبل، وكلهم يعودون إلى تلك العصور: الجاهلي والإسلامي أو الأموي.

وهناك أبيات لم تنسب إلى أصحابها، وكثير من الشواهد القديمة عنده غير منسوبة، ولكن قياسا على الشواهد المنسوبة يمكن الاطمئنان إلى أن المستشهد بشعرهم يعودون إلى العصور ذاتها التي يعتمدها ابن الأنباري للاستشهاد اتباعا لمنهجه العلمي الذي سار عليه.

[د] آخر الاستخدامات هي أقوال العرب وسلوكهم

وهذا أصل من أصول الفهم لفنهم الشعري واستخداماتهم اللغوية. وهذه المعلومات كثيرة في كتابه يستعين بها في التوضيح والتفسير، وفي هذه الشواهد الثلاثة نلاحظ أنه استعان بقول لأم خارجة التي ولدت ست قبائل وذلك في سياق شرحه للبيت الثالث. وفي المثال الأول بين أن العرب «تسمي الرجل العظيم عيرا»، فهذه التسمية آتية من سلوك نابع من البيئة. وهذه الدراية والخبرة بالبيئة هي أساس من أسس الفهم الثقافي للنص عنده، وهذا واضح في كل موضع من مواضع الكتاب.

سادسا: البنية النحوية

اعتاد ابن الأنباري أن يختم شرحه لكل بيت بإعراب أهم ما فيه من وجوه إعرابية، ولا يتخلف عن سنته هذه .

وفي الأمثلة الثلاثة التي وقفنا عندها لا يخرج عن هذا الأسلوب، ففي البيت الأول تعرض للأوجه الإعرابية من وجهة نظر عامة، وغطى إعرابه البيت كله تقريبا، وتخلل هذا الإعراب تحليل صرفي لكلمة «موال» والأصل فيه موالي فاستثقلت الضمة على الياء لسكونها وسكون التتوين.

وفي المثالين الآخرين اقتصر على بعض اللمحات المبسطة والمفيدة، وقد شمل الإعراب في البيت الثاني أهم مواقع الإعراب فيه، فتحدث عن اسم كأن وخبرها والمعطوف عليه وتعين الظرف في البيت. واختار في البيت الأخير كلمتين أساسيتين فأعربهما وترك البقية لوضوح إعرابها، ولكنه في بعض الأحيان، عندما يكون الإعراب محتملا لأوجه عدة تطفى شخصيته اللغوية فيخصص سطورا كثيرة لعرضه بحيث يعطيه مساحة الشرح كله⁽⁶³⁾. هذه أهم النقاط التي يشملها شرحه والتي يمكن ملاحظتها، أو بعضها في بقية كتابه حاولت بقدر الطاقة أن أوجزها من خلال أمثلة محددة تغطي أسلوبه في الشرح.

سابعا، الملاحظات البلاغية

نقرر أولا أن الشراح لم يعنوا كثيرا بتتبع التفصيلات البلاغية وتفقد تلك التفرعات التي كانت سائدة عند النقاد والبلاغيين في ذلك العصر. وقد اهتم الشراح - فقط - بجلاء غوامض النص، منبهين إلى أهم ما فيه من خلال الفهم اللغوي والمعارف الأخرى التي تخدم المعنى العام وتوضحه. وهذا لا ينفي أن هناك إشارات، كلما دعت الحاجة، إلى مواضع الجمال في البيت، منبهين إليها بأبسط الاصطلاحات وأيسرها كقولهم: هذا تشبيه أو كناية، وقد يكتفون بصيغة عامة كقولهم: «مثل» أو «تمثيل»، وما إلى ذلك من إشارات.

ولم يكن ابن الأنباري إلا واحدا من هؤلاء الشراح، فهو لم يعر الملاحظات البلاغية اهتماما بينا، فهو منصرف إلى جلاء النص الشعري ضمن الإطار اللغوي، ولا تمثل أجزاء الصورة الفنية إلا بعضا من اهتمامه، وكذلك كانت إشارات إلى هذا الجانب عامة وبسيطة لا تزيد على كونها وسيلة من وسائله المختلفة في الشرح والتفسير والبيان، لذلك جاءت موجزة يشير إليها بكلمة عامة، فإذا قال: هذا مثل أو تمثيل، لم يعقب على هذا بما يفصل اتجاه التمثيل في البيت بل هو جزء من شرح المعنى الكلي فقط، وقد يتبعه أحيانا بكلمات توضح اتجاهه، مثلا في تعليقه على بيت زهير:

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبَطَ عَشْوَاءَ مِنْ تُصَبِّ تُمَتُّهُ وَمَنْ تُخَطِّي يُعَمَّرُ فَيَهْرَمِ

يقول: «وهو مثل، معناه أن المنايا تأتي بما لا تعرفه، فمن أصابته أماتته، فكأنها ناقة عشواء لا تبصر، وقد ندت فهي تقتل من أصابته» (64). وقد يتابع صورة التمثيل، فهو مثلاً يعرض لبیت عمرو بن كلثوم:

مَتَى نَنْقُلُ إِلَى قَوْمِ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِينَا

فيقول: «وقوله: متى ننقل إلى قوم رحانا يكونوا كالطحين للرحى، أي كالحنطة، وهذا مثل معناه متى حاربنا قوما كانوا كذلك». ويتابع هذه الصورة في البيت اللاحق:

يَكُونُ ثِفَالُهَا شَرْقِيَّ سَلْمَى وَلُهْوَتُهَا قُضَاعَةٌ أَجْمَعِينَا

يقول: الثفال: جلدة أو خرقة تجعل تحت الرحى، ليكون ما سقط من الطحين في الثفال وهذا مثل ضربه، أراد شرقي سلمى للحرب بمنزلة الثفال للرحى.

قال زهير:

فَتَمَرِّكُمُ عَرَكُ الرِّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحُ كِشَافَا ثُمَّ تُنْتَجُ فَتَنْتَمِ

واللهوة: القبضة من الطعام تلقيها في الرحى، وجمعها لهى. وهو مثل أيضاً أراد أن قضاعة تطحنهم الحرب كما تطحن الرحى ما يلقي فيها من طعام (65).

ويحاول أحياناً توضيح اتجاه البيت من الخبر والإنشاء مثل:

رَزَقْتَ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِهَا وَدُقُ الرُّوَاعِدِ جَوْدُهَا وَرِهَامُهَا

«رزقت: دعاء لها، أي رزقها الله تبارك وتعالى مرابيع السحاب، وهو أول ما يكون من مطر الربيع» (66). ويعود مرة أخرى إليه قائلاً: «وقال بعض أهل اللغة: قوله: رزقت مرابيع النجوم خبر وليس بدعاء» (67).

وينبه إلى الاستفهام البلاغي مثل:

أَغْرَكَ مِنِّي أَنَّ حَبْكَ قَاتِلِي وَأَنَّكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ

«قوله «أغرك مني» لفظ استفهام ومعناه التقرير»، ولا يكتفي بهذا فقط بل يربطه بشاهد شعري يبين اتجاه الاستفهام، فيقول: «وهو بمنزلة قول جرير:

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَنْدَى الْعَالَمِينَ بَطُونَ رَاحٍ

فاللفظ لفظ الاستفهام، والمعنى: أنتم خير من ركب المطايا (68)؛

ومثل هذا تعليقه على قول زهير:

أَمِنْ أُمٍّ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةَ السَّدْرَاجِ فَالْمُتَثَلِّمِ

«وقال الأصمعي: قوله «أمن أم أوفى» معناه: أمن دمن أم أوفى دمنة

لم تكلم، أي أمن منازل أم أوفى. وهذا على التفجع، كما قال الهذلي (69)؛

أَمِنْكَ بَرَقُ أَبَيْتِ اللَّيْلِ أَرْقِبُهُ كَأَنَّهُ فِي عِرَاصِ الدَّارِ مَصْبَاحُ

ويشير إلى التشبيه في مواضع قليلة، وهي لا تزيد على إشارات

السابقة، مثلاً يعلق على بيت امرئ القيس:

وَبَيْضَةُ خَدْرِ لَا يُرَامُ خَبَاؤُهَا تَمَتَّعْتَ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلٍ

فيقول: «وإنما شبهها ببوضة في خدرها لأنها مخدرة مصونة لا تبرز

للشمس، ولا تظهر للناس، فشبهها بالبوضة لصفاتها وملاستها، ويقال:

شبهها ببوضة النعام (70). ومثله تعليقه على قول امرئ القيس أيضاً:

كَأَنَّ ثَبِيرًا فِي عَرَانِينَ وَبِلَهٍ كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلٍ

يقول: «قد ألبس الويل أبانا، فكأنه مما ألبسه من المطر وغشاه، كبير

أناس مزمل، لأن الكبير أبداً متدثر. وقال أبو نصر: إنما شبه الجبل وقد

غطاه الماء والغناء الذي أحاط به إلا رأسه، بشيخ في كساء مخطط وذلك

أن رأس الجبل يضرب إلى السواد والماء حوله أبيض» (71).

ولكنه قد يفصل أحياناً داخل في مجال التنظير والإشارة إلى

القواعد العامة والسلوك الفني، ففي مجال التشبيه نراه يقول تعليقا

على قول عنتره:

جَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بَكْرٍ ثَرَّةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ حَدِيقَةٍ كَالدَّرْهِمِ

«وقوله كالدرهم: معناه أنها امتلأت كلها فكأن استداراتها بالماء استدارة

الدرهم وليس أنها كقدر الدرهم في السعة. والعرب تشبه الشيء بالشيء

ولا تريد به كل ذلك الشيء، إنما تشبه ببعضه. ومن ذلك قولهم: «بنو فلان

بأرض مثل حدقة الجمل» والأرض واسعة، إنما يريدون أنها كثيرة الماء

ناعمة العشب مخصصة، ولم يذهبوا إلى سعة العين ولا ضيقها، ويقولون: بنو فلان في مثل حواء الناقة، وهي هنة مثل المرأة تسقط مع السلى فيها ماء صاف»⁽⁷²⁾.

فهو هنا لم يكتف بالتشبيه إلى التشبيه فقط ولكنه أخذ يدخل في مضمار التظهير مع تبين اتجاهات التشبيه وقواعده والزاوية التي انحدر منها هذا التشبيه والهدف منه، فكلمة درهم في هذا السياق توحى بأمرين: الحجم والاستدارة، لذلك فصل موضعا وجه الشبه نظريا وتطبيقيا. وتقال الكناية نصيبا يسيرا من إشاراته الصريحة، فنبه إلى موقعين أولهما قول امرئ القيس:

وإن تك قد ساءت لك مني خليفة فسلي ثيابي من ثيابك تسلي

وذلك في شرحه للمعنى، فيقول: «والمعنى: إن كان في خلق لا ترتضينه فسلي ثيابي من ثيابك، أي قلبي من قلبك. والثياب هاهنا كناية عن القلب...»⁽⁷³⁾.

ومرة أخرى في بيت طرفة:

وفي الحي أحوى ينفض المزدشادن مظاهرسمطي لؤلؤوزيزجد

«الأحوى: ظلي له خطتان من سواد، وإنما أراد سواد مدمع عينه، فشبه المرأة بالظلي، والأحوى كناية عنها»⁽⁷⁴⁾.

ولكننا نلاحظ أنه في شرحه العام كان يتعرض للجوانب الجمالية في النص فيبينها عن طريق الإشارة إليها أو الشرح المبين لها مع المقارنة المستمرة للنصوص الموضحة لها، وهناك كثير من الملاحظات اللطيفة، ولنضرب مثالا على هذا الجانب بهذا النص الذي جسد إحساسه بالصورة الفنية لبيت امرئ القيس:

وألقي بصخراء الغبيط بعاغه نزول اليماني ذي العياب المحمل

«يقال: ألقي فلان عليه بعاغه، أي ثقل وما معه من المتاع، فضربه مثلا للسحاب، أي: أرسل ماءه وثقله كهذا التاجر اليماني حين ألقي متاعه على الأرض ونشر ثيابه، فكان بعضها أحمر، وبعضها أصفر، وبعضها أخضر. يقول كذلك ما أخرج المطر من النبات والزهر، ألوانه مختلفة كاختلاف ألوان الثياب اليمانية»⁽⁷⁵⁾.

ففي هذا النص حاول، ما وسعته الطاقة، تجسيد الصورة العامة موضعاً أبعادها راسماً إياها وفق إيجاء البيت عنده، وقد استطاع أن يكمل الإطار الخارجي لهذه اللوحة الفنية التي رسمها امرؤ القيس.

الملاحظات العروضية

الحديث عن العروض في مثل القصائد السبع قد لا يحمل شيئاً مميزاً، لأن هذه القصائد هي أحد المصادر التي انحدرت عنها القواعد العروضية. فالشاعر الجاهلي اكتسب الجو الموسيقي بسليقته الفنية. وعندما جاء من يضع الأسس العروضية اعتمد على هذه القصائد وأمثالها لاستخراجها منها، فهي شاهد على القاعدة، ولذلك فإن تفسير الخروج عن قواعد العروض فيها إنما هو الشذوذ الذي يؤكد القاعدة، ولذلك يحتاج إلى التفسير المتلائم لينسجم معها، أو يكون هو إحدى الضرورات المقبولة التي يمكن إباحتها لمن يأتي بعدهم. ونحن لا ننتظر تجاوزات واضحة في هذه القصائد السبع؛ لذلك قلّلت تعليقات الشراح على هذا الجانب.

ولكن هذا لا يعني أن القصائد السبع قد خلت تماماً من بعض الملامح البسيطة التي تجاوز بها الشاعر القاعدة العامة. وهي في مجملها من العام المعروف أو الذي أشار إليه العلماء مفسرين شارحين أو مخطئين في بعض الأحيان.

إذا أهملنا تلك المفردات التي أصبحت من مقررات العروض⁽⁷⁶⁾، يمكن النظر إلى الملاحظات العروضية التي سلم بها أهل العروض وتداولها العلماء فدخلت في باب الجائز المطرد الجواز، فأصبح التنبيه إليها تأكيداً لها، ومن هذه الملاحظات صرف ما لا ينصرف أو بتعبير ابن الأنباري «الإجراء»، وقد قدمها نظرياً وتطبيقياً، فنظرياً ساقها قائلاً في مجال التعليق على صرف كلمة «ظعائن» في بيت زهير:

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَائِنِ تَحَمَّلْنَ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جَرْتِمِ

يقول: وأجرى الظعائن لضرورة الشعر. قال الفراء والكسائي: الشعراء تجري في أشعارها كل ما لا يجري، إلا «أفعل منك» فإنهم لا يجرونه في وجه من الوجوه، لأن «من» تقوم مقام الإضافة، فلا يجمع بين إضافة وتووين⁽⁷⁷⁾.

ومثل هذا تعليقه على إجراء «عنيزة» في بيت امرئ القيس يقول:
«وعنيزة مخفوضة بإضافة الخدر إليها، وكان ينبغي أن ينصبها بلا تنوين،
لأنها لا تجري ...، ولكنه خفضها بتنوين لضرورة الشعر»⁽⁷⁸⁾.

ومثل هذه القاعدة تحريك الساكن في آخر البيت لضرورة القافية.
فيقول تعليقا على تحريك لام «تسل» في قول امرئ القيس أيضا:
«فسلّي ثيابي من ثيابك تَنسُلْ»

«واللام كسرت لأنه احتيج إلى حركتها للقافية، والمجزوم إذا احتيج إلى
حركته كُسر»⁽⁷⁹⁾.

وقد أدرج تحت هذه القاعدة عددا من الأبيات مثل تحريك لام «فيغسل»
في قول امرئ القيس:

فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ دَرَاكَ وَلَمْ يُنَضِّجْ بِمَاءٍ فَيُغْسِلِ
وحققا السكون موردا القاعدة نفسها⁽⁸⁰⁾، وكذلك تحريك دال «يزدد»
في قول طرفة:

«وَالَا تَرَدُّوْا قَاصِي الْبَرْكِ يَزُدُّ»⁽⁸¹⁾.

وتحريك ميم كلمة «أقدم» في قول عنتر:

«قِيلَ الْفَوَارِسُ وَنِكَ عَنْتَرُ أَقْدَمُ»

قال: «وموضع أقدم جزم على الأمر والياء صلة لكسر الميم»⁽⁸²⁾.

مثلت هذه تخريجات للترابط بين الحركة الموسيقية للبيت والموقع
الإعرابي ومحاولة التخلص من تضارب الوجهتين بإيجاد هذا المخرج
الذي يتلاءم مع طبيعة الشعر دون الإخلال بالقاعدة النحوية أو الصرفية،
خاصة أن هذا لا يمثل انتقالا من حركة إلى حركة بل هو انتقال من سكون
إلى حركة.

ولكن التضارب مع القاعدة النحوية الذي وجد له هنا مخرجا معقولا
يصطدم أحيانا بعقبات من الصعب أو من التعسف إيجاد مخرج لها إلا
بالوقوع في حيز الخطأ والتعسف كما نلاحظ في بعض الأمثلة ومنها بيت
امرئ القيس:

كَانَ ثَبِيرًا فِي عَرَانِينَ وَيَلِهِ كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمِلِ

فمزمل نعت لكبير أناس وفي موقع رفع بينما الروي مجرور، لذلك كان الاتجاه إلى التخريج في الإعراب فيقول: «ومزمل نعت لكبير في المعنى، أجراه على إعراب البجاد للمجاورة»⁽⁸³⁾. وهو تخريج ضعيف ومتعسف.

وهناك نموذج آخر من التجاوز نلاحظه في بيت زهير:

وَمَنْ يَعِصْ أَطْرَافَ الزُّجَاجِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكِبَتْ كُلُّ لَهْذَمٍ

فقد سكن الشاعر ياء «العوالي» وكان القياس المطرد أن يفتحها «لأنها نصبت بيطيع» وفي هذا خروج عن اللغة العالية⁽⁸⁴⁾. لذلك لم يجد لها العلماء مخرجا إلا بالاعتماد على اللغات (اللهجات) فوجدوها في لغة من يقول: رأيت الجواري بتسكين الياء، واللغة الجيدة فتحها⁽⁸⁵⁾.

فهذه محاولات لجعل القواعد مطردة يعرضها ابن الأنباري مع درايته بأن الشاعر ينطق سليقة.

وهناك من العيوب ما لا يمكن تغطيته أو إيجاد المبرر المعقول له ومن هذا بيت الحارث:

فَمَلَكْنَا بِذَلِكَ النَّاسَ حَتَّى مَلَكَ الْمُنْذَرُ بِنِ مَاءِ السَّمَاءِ

ففي هذا البيت إقواء ظاهر لا يرد ولا يفسر ولا يمكن إغاؤه، فقد نص أبو الحسن الأثرم وابن السكيت على أنه «لا يتم معنى البيت اللاحق إلا به»، لذلك لم يجد بدا من الاعتماد على التفسير الذي رواه الأصمعي على لسان صرد بن المسمعي، يقول: «لا يضير إقواؤه فقد أقوى النابغة في قصيدته الدالية وعاب عليه ذلك أهل المدينة، وإنما هذه القصيدة كانت أشبه بالخطبة، قام بها الحارث مرتجلا»⁽⁸⁶⁾.

وهذا التفسير لا يمثل حجة تنفي أو تبرر الإقواء وليس إقواء النابغة مسوغا له.

وكون الحارث وقف بها خطيبا، إن صح هذا، لا ينفي الخطأ أو يبرره. ومن الأجدر بنا أن نقبل هذا الإقواء شذوذا مؤكدا للقاعدة. وهو خطأ إعرابي وليس خطأ موسيقيا، فنحن نفترض أن الحارث حرك القافية تبعا لحركة قافية القصيدة كلها، أما الخلل فقد جاء في سياق الجملة الإعرابية لأن الموسيقى أقرب إلى الشعر.

هذه أهم الملامح الشكلية من حيث العروض وهي، في أكثرها، من الذي انحدر عن العلماء الذين علقوا عليها مبررين، وانحدرت منهم إلى الشراح ومن تابعهم. ونؤكد مرة أخرى أن هذه القصائد هي التي انحدرت عنها القواعد العروضية فكان التبرير هو الأصل عند من عرض لهذه الهنات، وتأتي التخطئة في حدود بسيطة.

* * *

ابن النحاس، المنهج اللغوي الخاص⁽⁸⁷⁾

إذا كان ابن الأنباري لم يقدم لكتابه بمقدمة تشرح الخط العام الذي سيسير عليه فإن ابن النحاس حرص على أن يبين هذا الخط العام في سطور مقتضبة موضعا الباعث الذي دعاه إلى شرح هذه القصائد السبع والقصيدتين اللتين أضافهما، يقول: «.. الذي جرى عليه أمر أكثر أهل اللغة الإكثار في تفسير غريب الشعر، وإغفال لطيف ما فيه من النحو، فاختصرت غريب القصائد السبع المشهورات، وأتبت ذلك ما فيها من النحو باستقصاء أكثره ولم أكثر الشواهد ولا الأنساب ليخف حفظ ذلك إن شاء الله»⁽⁸⁸⁾.

وهذه السطور القليلة يمكن النظر إليها من زاويتين أساسيتين أولاهما: أنه سجل على الذين سبقوه من أهل اللغة في شرحهم للشعر أنهم كانوا يكثرون من تفسير غريب الشعر، وأنهم يغفلون كذلك «لطيف ما فيه من النحو». والأخرى: خطته الخاصة في الشرح التي تتحصر في اختصار غريب القصائد السبع، واستقصاء أكثر ما فيها من النحو، وعدم الإكثار من الشواهد والأنساب.

فهذه الخطة تقدم لنا عالما لغويا يفسر الشعر ويشرحه من الزاوية التي يرى أنها الجانب المهم، أو أنه أراد أن يفسره من الزاوية التي يفيد فيها كثيرا؛ لذلك من السهل أن نقول، دون أن نتجاوز الحقيقة، إن شرح ابن النحاس عبارة عن دروس وآراء متفرقة لعلوم النحو مطبقة على الشعر، وليس هذا في حاجة إلى بيان فكل سطر من الكتاب شاهد حق على ذلك، والدافع الكامن في نفس الكاتب واضح من المقدمة التي قدم بها لكتابه.

وإذا أردنا أن نشير إشارة أولية إلى اتباعه لهذا الخط، فسنجده واضحا في دخوله المباشر على شرح القصائد دون الوقوف أمام المقدمات التاريخية التي يقف عندها الشراح عادة، كما فعل ابن الأنباري مثلاً، فهذا تأكيد على أنه لن يكثر من الأخبار والأنساب.

فنحن إذن أمام شرح يمثل المنهج اللغوي الخاص في حدوده الضيقة حتى لا تتقلب الصورة، فهذا الكتاب دراسة للنحو من خلال الشعر، ولذلك حفل بالاجتهادات اللغوية من نحو وصرف ولهجات بجانب شرح المفردات وتفسيرها، بينما تنزوي جوانب الشعر الأخرى في إطار ضيق فلا يمسه إلا مسا بسيطا ولا يشير إليها إلا إشارة عابرة.

ولكن هذا الفهم الخاص جداً للفهم اللغوي لن يصرفنا عن النظر في هذا الشرح من خلال نظرة أكثر اتساعاً، بعض الشيء، مبتعدين عن انطباعات النظرة الأولى، فاهتمامه باللغة لا ينفي أنه تعرض لشرح معنى الشعر، وقدم ملاحظات جيدة ومفيدة، ومن شرحه هذا استمد من جاء بعده، وخاصة الشراح، شيئاً كثيراً، فقد قامت شروحهم على حذف الاستطرادات، وحافظوا على التوازن في الشرح، فاستمرت مؤلفاتهم على صورة أفضل، لذلك سنحاول في السطور التالية أن نسجل بعض الملاحظات على بعض الشواهد من شرحه؛ لنبين ما فيها من معلومات واجتهادات دون أن نتجاهل نظرته اللغوية وفهمه الخاص للنصوص.

إن طريقته متمثلة في أكثر شرحه وفق نصيب كل بيت من القول قل أو كثر، لذلك سأختار ثلاثة نماذج تكون محلاً للتحليل، محاولاً أن أبين من خلالها سمات شرحه مع الاستعانة ببعض المواضع الأخرى إذا لم يف المثال بالحاجة.

المثال الأول:

شرحه لبيت الأعشى:

«ان رأت رجلاً أعشى أضربَه رَيْبُ المَنُونِ وَدَهْرٌ مُفْنِدٌ خَبِلُ»

ويروي: مفسد تبيل، قال الأصمعي: «الأعشى الذي لا يبصر بالليل»، و«الأجهر» هو الذي لا يبصر بالنهار. قال أبو زيد: يقال عشى يعيشي عشى فهو

أعشى وفي المؤنث عشواء، ويقال عشا إلى النار يعشو عشى وعشوا فهو عاش إذا أتاها ببصر ضعيف، قال أبو زيد: وذلك يكون في أول الليل، وقال الحطيئة:

متى تأتته تعشو إلى ضوء ناره تجد خير نار عندها خير موقد
وقال الأصمعي: المنون: المنية. سميت منونا لأنها تنقص الأشياء، وقيل في قول الله عز وجل: «لهم أجر غير ممنون» معناه غير منقوص. قال الأصمعي: وهو واحد لا جمع له، ويذهب إلى أنه مذكر، وأنشد:

«أمن المنون وريبها تتوجع»

قال: ريبها: فجائعها. وقال الأخفش: المنون جمع لا واحد له. وقال أبو عبيدة: المنون: الدهر، سمي منونا لأنه يذهب بمنة الأشياء أي بقوتها، وقال الفراء: المنون يذكر ويؤنث، وأنشد:

من رأيت المنون عزين أم من ذا عليه من ان يضام خفير
والمفند: من الفند وهو الفساد، ويقال: فنده إذا سفهه، ومنه قوله عز وجل إخبارا «لولا تفندون». وخيل: من الخبال وهو الفساد، وقال الله عز وجل «لو خرجوا فيكم ما زادوكم إلا خبالا». وأنشد أبو إسحاق:

أبني لبيني لستم بيد إلا يدا مخبولة العضد
ومن روى تبل فكانه قد أصيب بتبل أي بذحل، وقوله: «أن رأيت» أن في موضع نصب والمعنى «أمن أن» رأيت رجلا أعشى صدت، ثم حذفت من. ولك أن تحقق الهمزتين فتقول: أن، ولك أن تخفف الثانية فتقول: أن وعلى هذا قرئ «أنذرتهم» و«أنذرتهم» وقال بعض النحويين: إذا خففتها جئت بها ساكنة وهذا القول خطأ، لأن النون في «أنذرتهم» ساكنة، وكذلك في «أن» فلو كانت ساكنة لاجتمع ساكنان⁽⁸⁹⁾.

المثال الثاني:

فتعرككم عرك الرحي بثفالها وتلقح كشافا ثم تحمل فتتئم
الثفال: جلدة تجعل تحت الرحي، وليس يريد: عرك الرحي ثفالها، لأنها لا تعركه وإنما المعنى: عرك الرحي ومعها ثفالها أي عرك الرحي طاحنة. وقال الله عز وجل «تتبت بالدهن»، والمعنى: ومعها الدهن، كما

تقول: جاء فلان بالسيف أي ومعه السيف، ويقال: لقت الناقة كشافاً، إذا حمل عليها في كل عام. قال الأصمعي: وذلك أراد النتائج، والمحمود عندهم أن يحمل عليها سنة وتجم سنة، ويقال: أضربت الناقة إذا فعل ذلك بها، وأضربها الفعل، فإذا حمل عليها كل سنة، قيل ناقة كشوف، وقد أكشف القوم: إذا فعل هذا بإبائهم، وإنما شبه الحرب بالناقة لأنه جعل ما يحلب منها من الدماء بمنزلة ما يحلب من الناقة من اللبن، كما قال:

إِنَّ الْمَهَالِبَ لَا يَزَالُ لَهُمْ فَتًى يُمَرِّى قَوَادِمَ كُلِّ حَرْبٍ لَأَقِحِ

وقيل: إنما شبه الحرب بالناقة إذا حملت، ثم أرضعت ثم فطمت، لأن أمر هذه الحرب يطول. وهو أشبه بالمعنى. «وتتئم»: تأتي بتوأمين الذكر تؤم والأنثى تؤمة»⁽⁹⁰⁾.

المثال الثالث:

ألا أيهذا اللاتمي أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مغلدي ويروي: ألا أيها اللاحي أن أحضر الوغى، واللاحى: اللائم، يقال: لحاه يلحوه ويلحاه إذا لامه. «والزاجر»: الناهي. ويروي: «ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغى» على إضمار أن، فهذا عند البصريين خطأ لأنه أضمر ما لا يتصرف وأعمله وأضمر بعض الاسم. ومن رواه بالرفع فهو على تقديرين: أحدهما أن يكون قدره: أن أحضر، فلما حذف رفع، ومثله على أحد مذهبي سيبويه قوله عز وجل: «أَفَغَيْرَ اللَّهِ تَأْمُرُونِي أَعْبُدُ أَيُّهَا الْجَاهِلُونَ». سورة الزمر آية 64. المعنى أن أعبد. والقول الآخر، في رفع أحضر، وهو قول أبي العباس: أن يكون في موضع الحال، ويكون «وأن أشهد» معطوفاً على المعنى، لأنه لما قال: أحضر دل على الحضور كما تقول: من كذب كان شراً له. ومعنى «هل أنت مغلدي»: هل أنت مبقي.

ومعنى البيت: ألا أيهذا اللاتمي في حضور الحرب لئلا أقتل، وفي أن أنفق مالي لئلا أفقر، ولا ينفني ذلك من الموت شيئاً فدعني أنفق مالي ولا أخلفه»⁽⁹¹⁾. من شرحه لهذه النماذج الثلاثة سنحاول أن نحلل شرحه مثلما فعلنا مع ابن الأنباري، وسننظر إلى كل جانب من الجوانب على حدة لتتضح طريقته في معالجة عناصر الشرح المختلفة وسنبداً من النظرة الوثائقية حتى النظرة الفنية.

أولاً: التوثيق

بعد أن أثبت رواية البيت الأول التي اطمأن إليها، وهي مطابقة لما في ديوان الشاعر، عرج على الروايات الأخرى الجديرة بالنظر، قال: «ويروي مفسد تبل» وأعطاهما حقها من الشرح في ختام قوله: «ومن روى تبل فكأنه قد أصيب بتبل أي بذحل»، كما بين في سياق شرحه الكلمة الأخرى «مفسد» وهي ذات معنى واضح متضمن لشرح الكلمة الأخرى البديلة «مفند» والتي جاءت من «الفند وهو الفساد».

يخلو الشاهد الثاني من أي خلافاً في التوثيق، فقد ثبتت روايته عند الموثوقين. أما المثال الثالث فهناك روايتان أخريان وردتا بجانب ما أثبت في النص المختار. ويتفق ابن النحاس وابن الأنباري في مرحلة التوثيق هذه بالنسبة إلى هذا البيت، فقد رجعا رواية واحدة هي المثبتة في صدر النص مع خلاف بسيط⁽⁹²⁾، كما أنهما أوردا نفس الروايتين الأخيرتين فأسند ابن الأنباري إحداهما إلى التوزي وأغفل إسناد الثانية، أما ابن النحاس فقد أورد الروايتين مغفلتي الإسناد.

ثانياً: شرح المفردات

المرحلة الثانية هي شرح الألفاظ، وهذا يسير عنده في مستويات متعددة ضمن خطة العام فيبدأ من أبسط المعلومات إلى أعقدها، فأولاً يشرح اللفظ شرحاً بسيطاً يسهل المعنى وهو المتبع عند كل الشراح مهما اختلفت اتجاهاتهم، ففهم اللفظ في أول مستويات معانيه هو الخطوة الأولى وهذا ما لاحظناه عنده بالنسبة إلى الكلمات التي تحتاج إلى شرح، وحين ننظر إلى البيت الأول برواياته نجد أن أهم الكلمات هي «أعشى»، «ريب»، «المنية»، «المفند»، «خبل»، «تبل»، وهذه الكلمات الست تنال عنده حقها من الشرح الذي يبدأ أولاً من المعنى القريب المتعارف عليه سواء أكان الشرح من عنده أم اختاره ورجعه، فالأعشى الذي لا يبصر بالليل، والريب: الفجائع، والمنون: المنية، المفند: الفساد والخبال: الفساد أيضاً، والتبل: الذحل، ومثل هذا ما نلاحظه في المثالين الأخيرين ففي المثال الثاني يشرح الكلمتين: «فقال وتثتم»، وفي الثالث: «اللاحي والزاجر»

وهذا التفسير أولي يوضح موقع اللفظ من السياق وهو أيضا المستوى الأول للفهم عند المتعلم، من دون النظر إلى الخلافات وذلك ليستقر المعنى العام عنده.

وينتقل إلى المستوى الآخر من شرح المفردات، وهو مستوى مكمل للسياق ولكنه ينحو نحو التفصيل، فيعرض آراء العلماء المختلفة، وما تتضمن من تخصيص يحدد اللفظ ومعناه بصورة دقيقة أو تتضمن تفرعات تزيد من قدرة اللفظ على التعبير وإخصاب المعنى العام.

كان التفسير العام لكلمة «أعشى» أنه هو الذي لا يبصر ليلا، وهذا هو رأي الأصمعي، ولكن الشارح يضيف إليه قول أبي زيد: «وذلك يكون في أول الليل» فهذا تخصيص للفظ وتحديد لمعناه أكثر دقة.

ومثل هذه كلمة «المنون» التي دار معناها في اتجاهين، أولهما رأي الأصمعي وهو أن «المنون: المنية». والآخر رأي أبي عبيدة وهو: «المنون: الدهر».

وهذه الخلافات على بساطتها قد يكون لها بعض الأثر في اتجاه المعنى في البيت، لذلك أوردها ابن النحاس، وإن أهمل مناقشتها ولعله كان يرجح الرأي الأول، رأي الأصمعي. ففي تفسير اللفظ الأول اختار الأشهر والأعم فإذا سلم بأن العشى ضعف في البصر فهو شامل لليل كله مع احتمال الرأي الآخر.

وتفضيله رأي الأصمعي واضح من إهماله لهذا القول حينما عرض لنفس الموضوع في مكان آخر⁽⁹³⁾. أما تأخيره تفسير أبي عبيدة للكلمة الأخرى: «من أن المنون: الدهر»، فهذا الرأي يصطدم بتركيب البيت اللغوي حيث إن الدهر معطوف على «ريب المنون» فقد اجتمع عليه «ريب المنون ودهر مفند»، فالتفسير بالدهر يعني تكرار المعنى، أو عطف لنفس المعنى ولا شك في أن هذا يضعف ويقلل من أهمية هذا القول، فالأقرب أن يكون المعطوف أمرا جديدا يضاف إلى سابقه.

وفي وقوفه أمام هذين اللفظين يقدم لنا مرحلة ثالثة من مستويات شرحه للألفاظ بإدراك إيجائه وخصوصيته وليس فقط معناه العام، فإدراك المنبع الذي انحدر منه اللفظ يجسد لنا ما كمن فيه من دلالة، وقد مس هذا الجانب مساً خفيفاً في حديثه عن كلمة أعشى، ولكنه

يتضح بصورة أقوى في وقوفه أمام كلمة المنية التي راح يوضح أصلها الأول وفق كل تفسير، فالذي قال إن المنون هي المنية لأنها تتقص الأشياء يعطي معنى مختلفا عن رأي القائل إنها الدهر لأنها تذهب بمنة الأشياء أي قوتها.

فهذه المحاولة منه تضع أمامنا أصول الألفاظ ليفيد منها قارئ الشعر المتمكن الذي يتعامل مع الألفاظ تعاملًا خاصًا عميقًا.

ومن هذا المستوى في الشرح ما نراه في المثال الثاني حين أخذ يوضح اتجاه التركيب اللغوي ودلالته الدقيقة، ففي قول زهير: «عرك الرحي بثقالها» وقوله: «تلحق كشافا». يقدم لنا نموذجين لطريقته أولهما خاص بالفهم النحوي للمعنى، فحينما خفي المراد كان لابد من توضيح يحدد اتجاه المعنى العام فقول زهير: «عرك الرحي بثقالها» قد ينصرف معه الذهن إلى أن المقصود «عرك الرحي ثقالها» وليس الأمر كذلك، لأنها لا تعركه وإنما المعنى: «عرك الرحي ومعها ثقالها، أي عرك الرحي طاحنة».

وهذا الفهم لطبيعة التركيب اللغوي نابع من الرواية اللغوية التي وضحت من استشهاده بجانب منطوق المعنى نفسه.

أما التركيب اللغوي الآخر: «تلحق كشافا» فأولا من وجهته الأولى ومنطوقه اللغوي الأولي النابع من البيئة نفسها، ثم يتدرج معه حتى يصل إلى دلالته الخاصة في داخل البيت ويتم هذا التدرج بهذه الصورة:

أ - يقدم المعنى اللغوي قائما بذاته: «لحقت الناقة كاشفا، إذا حمل عليها كل عام».

ب - يوضح علة أن تحمل الناقة كشافا بقوله: «وذلك أردأ النتائج، والمحمود عندهم أن يحمل عليها سنة وتجم سنة».

ج - المرحلة الأخيرة يربط هذا التركيب اللغوي بالمعنى الكلي للبيت، وهذا ما سنعرض له حين الحديث عن المعنى.

وهذا التدرج المعقول في شرح معنى هذا التركيب اللغوي هو الذي يقيم العلاقة الحميمة بين دلالته العامة في البيئة والدلالة المكتسبة في سياقه داخل البيت، وهذه هي الأرضية السليمة لفهم النص الشعري.

وننبه هنا إلى أن هذه المعلومات اللغوية منحدره عن العلماء السابقين وقد استطاع الشراح الأوائل أن يقيموا منها بناء متكامل هو هذا الذي بين أيدينا.

ثالثا، المعنى

لا يحرص ابن النحاس كثيرا على إجمال المعنى العام، وإن فعل هذا فبإيجاز شديد، وواضح أنه في المثال الأول أهمل الإشارة إلى المعنى الكلي مكثفيا بإزالة غوامض الألفاظ والتراكيب والإعراب. وهذا يتلاءم مع منهجه الذي بينه، فالمعنى في حدوده اللغوية يتضح حين تشرح الألفاظ. ولكننا نجد في المثال الثالث يقدم المعنى العام بصورة متكاملة وبسيطة موضعا الهدف الذي أراده الشاعر ولكن بعيدا عن التركيب الشعري وفي حدود بسيطة من دون أن يبتعد عن المعنى الحرفي مقدما الحد البسيط للفهم الفني، فشرحه أقرب ما يكون إلى جمع معاني الألفاظ المفسرة مع بيان العلة أو السبب البسيط الواضح، فتفسيره لبيت طرفة يقوم على توضيح تقسيمات المعنى الذي يقوم على أن هناك لائما يلومه على حضور الوغى خوفا عليه من القتل، ويمنعه من الإنفاق خشية الفقر، ولما كان الموت لا يرد فلينفق ماله ولا يخلفه.

فهذا شرح بسيط ويسير للمعنى لا يزيد على كونه صياغة نثرية لمعنى البيت. ولكن اجتهاداته في إبراز معنى الأبيات لا تقف عند هذه الحدود، فتفريعاته اللغوية التي تمس المعنى مفيدة لمن أراد أن يقيم عليها دراسة فنية، بجانب ما يقدمه من معلومات تنير الطريق وخصوصا في استخدامات الألفاظ والمعلومات العامة.

وهو في كثير من المواضع يتعرض للمعنى من زاوية أكثر عمقا عما لمسنه في هذا البيت، وهذا ما نلاحظه في شرحه لبيت زهير - المثال الثاني - فقد أورد مستويين لفهم المعنى، ملتصقا بالصورة التي رسمها الشاعر في تشبيه الحرب بالناقة الكشوف، فهو يضع يده على عنصر ذي دلالة بالغة الأهمية وذات بعد عميق معبر عن الجو العام الذي جسده الصورة حين ربط بين در الحليب عند الناقة والدماء التي تسيل بقوله:

«وإنما شبه الحرب بالناقة، لأنه جعل ما يحلب منها من الدماء بمنزلة ما يحلب من الناقة من اللبن». فهذا ليس تحديدا للتشبيه أو تبياناً للمعنى المباشر ولكنه تعبير جيد يجسد المعنى العميق الكامن في هذه الصورة. ولكن إحساسه الدقيق بالصورة المرسومة وتعبيره عنها بما يحقق معناها، لم يمنعه من أن يمد بصره مرة أخرى إلى جانب آخر من المعنى، مادام الإمكان قائماً، فيعيد صياغة المعنى بصورة أخرى متابعة لمن قال: «إنما شبه الحرب بالناقة، إذا حملت ثم أرضعت ثم فطمت، لأن أمر هذه الحرب يطول».

إذن فهذان تفسيران يحتملهما المعنى العام للبيت ويشير إليهما التشبيه، ولذلك لم يقف ابن النحاس موقف المتردد، فمع تقديره للمعنى الأول، فإنه يبدي وجهة نظره بوضوح واعتدال حينما يقول تعليقا على المعنى الأخير «وهو أشبه بالمعنى»، فهذا الترجيح لم يكن عفو الخاطر فمنبعه فهمه لاتجاه المعنى العام وسياقه، فمنطق اللغة وتطور المعنى، وتام البيت يشير إلى هذا الاتجاه «وتلقح كشافا ثم تتحمل فتتئم» فهذا الحمل المركب هو الذي يسوغ هذا الفهم، لذلك اتبع ترجيحه بتفسير كلمة «تتئم» المؤكدة لهذا المعنى. يضاف إلى هذا أن تطور المعنى في البيت الذي يليه يؤكد هذا الاتجاه:

فَتُنْتِجَ لَكُمْ غِلْمَانٌ أَشَامٌ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضَعُ فَتُقَطَّمُ

فمجال التفسير الأول يمنع ابن النحاس من اهتمامه بمنطقية سياق المعنى في البيت.

ولابن النحاس في مجال شرح المعنى ملاحظات كثيرة تميز بها عن غيره من الشراح وهي تدل على قدرته على التحرر من الآراء الشائعة، ومن هذه الملاحظات ذلك التخريج الأخلاقي والمنطقي لقول امرئ القيس:

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍ وَتَحْتِ شِقُّهَا لَمْ يُحَوَّلْ

يقول: «ومعنى البيت أنه لما قبلها، أقبلت تنظر إليه وإلى ولدها، وإنما يريد بقوله انصرفت له بشق يعني أنها أملت طرفها إليه، وليس يريد أن هذا من الفاحشة، لأنها لا تقدر أن تميل بشقها إلى ولدها في وقت يكون منه إليها ما يكون، وإنما يريد أنه يقبلها وخذها تحته»⁽⁹⁴⁾.

ولا شك في أن تفسيره هذا - وإن تعارض مع السلوك الذي اشتهر به امرؤ القيس - فيما تروي الروايات، فإنه محتمل ويتناسب مع الفهم اللغوي ويحتمله معنى كلمة شق وإطراد التفسير مع السياق. وهناك جانب آخر يعضد قوله، فالشاعر في كثير من الأحيان يكرر بعض المعاني وهذا ما نجده في ديوان امرؤ القيس أحيانا. وفي مجال حديثنا أنه تحدث عن موقف مشابه وقريب من المعنى الذي فسر به ابن النحاس هذا البيت، ونعني به قوله ⁽⁹⁵⁾:

وَمَنْهَنْ سَوْفَى الْخَوْذَقَدْ بَلَّهَا النَّدى تُرَاقِبُ مَنْظُومَ التَّمَائِمِ مُرَضِعَا
يَعَزُّ عَلَيْهَا رِبِيتِي وَيَسُوُّهَا بُكَاهُ فَتَثْنِي الْجِيدَ أَنْ يَنْصَوَّعَا

فمنطوق هذين البيتين أقرب إلى المعنى الذي فسر به ابن النحاس بيته السالف الذكر. وفي موقع آخر نراه يوافق على رد معنى بيت ليس من جهة أخلاقية اعتمادا على اللغة فقط، ولكن من جهة مجافاة المعنى للمنطق العام، وهذا يتضح في رده لرواية بيت امرؤ القيس أيضا:

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ أَمَالِ السَّلَيطِ بِالذُّبَالِ الْمُفْتَلِ

وهو يرد هذه الرواية من جهتين أولاهما: أنه يعتمد على الرواية الأخرى القائلة:

«أَهَانَ السَّلَيطُ بِالذُّبَالِ»

فيفسرهما قائلا: «ومعنى أهان أي لم يعز وأكثر الإيقاد به..» ثم يعلق قائلا: «ولا معنى لرواية من روى: أمال السليط» ⁽⁹⁶⁾. ويعضد رأيه، من جهة أخرى رواية الأصمعي للبيت وهي:

كَانَ سَنَاهُ فِي مَصَابِيحِ رَاهِبٍ أَهَانَ السَّلَيطُ لِلذُّبَالِ الْمُفْتَلِ

وهذه الدراية الجيدة بالألفاظ تنعكس على فهمه لموقعها من السياق ودلالاتها التاريخية وما توحى به عند أصحاب البيئة مع قدرته على النفاذ إلى الجانب العميق منها وانسجامه مع التعبير الشعري البليغ، وهذا ما نلمسه في دقائق شرحه لهذا البيت للحارث ⁽⁹⁷⁾:

أَتَلَهَى بِهَا الْهُوَاجِرُ إِذْ كـ لَ ابْنِ هَمْ بِلِيَةِ عَمِيَاءِ

فتلاحظ أنه بجانب تفسيره للألفاظ يقف عند مراكز التعبير القوية في البيت والكلمة المشعة ذات الدلالة المتميزة نافذاً إلى معناها الدقيق داخل السياق أو إلى دورها الخاص فيه، فمن الوجهة الاصطلاحية المحددة للفظ يلمس ما في كلمة «بلية» من خصوصية معينة، لذلك يقول: «البلية: الناقة يموت صاحبها، فتشد عينها وتربط عند قبره حتى تموت» وهذا الفهم معروف ومتداول عند الشراح، ولذلك بعد أن يشرح هذا الحد الاصطلاحي يربطه بالسياق ويوضح موقعه من البيت قائلاً: «فيريد: أن صاحب الهم يتحير كتحير هذه الناقة» فهذا التعبير اكتسب صفة معينة تضاف إلى المعنى.

ويتوغل مع الفهم اللغوي فيقدم لنا فهماً أدق وأكثر شفافية حين يقف أمام قول الشاعر «ابن هم» فمعنى هذا التركيب واضح في دلالة القرينة لذلك عني بإبراز قيمته الفنية بصورة دقيقة مع محاولة الترجيح من جانبه يقول: «وابن هم: صاحب هم. يقال هو أخوهم وابن هم. وابن هم أبلغ في هذا لأن معناه أن الهم أحاط به فصار بمنزلة أبيه وأمه»، وقال الله عز وجل: «وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ» (98).

فهذا التفسير نفذ إلى الجانب المتميز في هذا التركيب اللغوي في البيت ولكنه يختم هذا كله بشرح بسيط للمعنى الكلي في البيت قائلاً: «والمعنى: إن صاحب الهم إذا تحير نجوت من الهم على ناقتي، ولم يلحقني تحير». فهذا تبسيط للمعنى وتسطيح له.

ويتضح منهجه اللغوي من نظرته إلى المعنى تبعاً للاتجاهات المحتملة للتركيب اللغوي الذي قد يتشعب عنده إلى اتجاهات عدة لذلك يحاول دائماً التنبيه إلى هذه الاحتمالات. ففي شرحه لبيت لبيد (99):

«غُبِسَ كَوَاسِبُ مَا يُمْنُ طَعَامُهَا».

يقول: «ما يمن طعامها فيه ثلاثة أقوال: أحدها أن المعنى أن أحداً لا يطعمها فيمن عليها، إنما تصيد لنفسها، والقول الآخر: إنها لا تمن بشيء مما تصيده، ويقال: إن الذئب إذا صاد شيئاً أكله مكانه، والقول الثالث: أن معنى ما يمن طعامها: ما ينقص. قال الله عز وجل: «لَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ» (100).

وزيادة في إيضاح طريقته في شرح المعنى وبيانه، سأدرج بعض النماذج التي ينفرد كل واحد منها بإحدى خصائص طريقته في عرض المعنى مع توضيح الملمح الخاص في كل منها:

1 - الإحساس الدقيق بالمعنى العام

فَمَدَّافِعُ الرِّيَّانِ عُرِي رَسْمُهَا خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ التَّوْحِي سِلَاسُهَا
«ومعنى البيت أنه يصف أن هذه الديار بمنزلة كتاب في حجر، لأنه لا يتبين من بعيد لأن نقشه ليس بشيء مخالف للونه، إنما يتبين إذا تقرب منه ويستدل ببعضه على بعض، يصف أن هذه الديار لا يتبينها إلا من قرب منها، لخلائها وبعد الأنيس عنها» (101).

2 - الإحساس بترايط المعنى وحل التناقض حوله

خَذُولُ تَرَاعِي رَبْرِبَا بِخَمِيلَةٍ تَنَاوُلُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي
«وقد قال في البيت الذي قبل هذا، وفي الحي أحوى، والأحوى: الطبي. فيقال: كيف يكون الطبي بقرة؟ فالجواب عن هذا: أنه شبه في البيت الأول بالطبي، ثم شبه في الثاني بالبقرة، كما تقول: فلان أسد حية، أي مثلهما» (102).

ومثل هذا محاولته في حل التناقض الناتج من طبيعة التركيب الشعري والذي يحتاج إلى بيان وفهم دقيق للغة، وهذا ما تبرز فيه موهبة ابن النحاس الخاصة، ففي بيت عنتره:

هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي

يقول: «قوله: «إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي» يقال: ما في هذا من الفائدة وليس أحد إلا ويجهل ما لم يعلمه. والجواب عندي في هذا أن في البيت تقديمًا وتأخيرًا، والمعنى هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ بِمَا لَمْ تَعْلَمِي، إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً، يَا ابْنَةَ مَالِكٍ والمعنى: هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ عَمَّا لَمْ تَعْلَمِي، والباء بمعنى عن» (103).

فهو في هذا الشرح قام بعمليتين لغويتين استهدفنا حل التناقض، أولاهما: أعاد تركيب الجملة بصورة موضحة للمعنى الذي أراد شرحه، والأخرى أن هذا الترتيب الجديد عليه أن ينسجم مع التعبير اللغوي في السياق، فنه إلى أن الباء تأتي بمعنى عن.

3 - الإحساس بترابط الأبيات

وإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَآيَا مُقَدَّرَةٌ لَّنَا وَمُقَدَّرِينَآ

يقول: «ومعنى هذا البيت في اتصاله، بما قبله، أنه لما قال: «هبي بصحنك» حضها على ذلك فالمعنى فأصبحنا من قبل حضور الأجل، فإن الموت مقدر لنا ونحن له مقدرون» (104).

4 - المقارنة

فَإِذَا شَرِبْتَ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ مَالِي وَعَرْضِي وَافْرَلَمْ يُكَلِّمْ

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصُرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شِمَائِلِي وَتَكْرُمِي

يقول: «وجمع في هذين البيتين أنه سخي على السكر والصحو، وأحسن من هذا قول امرئ القيس:

سَمَاحَةٌ ذَا وَبِرٍّ ذَا وَوَفَاءٌ ذَا وَنَائِلٌ ذَا إِذَا صَحَا وَإِذَا سَكِرَ

وإنما قدم هذا على بيت عنتره لأنه جمع هذه الأشياء في بيت واحد» (105).

ومقارنته هذه بسيطة أما تعليقه فساذج ومحدود، ولكن على ضوء خطه العام في الشرح يمكن اعتبار هذه الملاحظات، وهي كثيرة، محاولة منه في إيضاح المعنى وبيانه.

هذه النماذج تقدم ملمحا لاتجاهات شرح المعنى عند ابن النحاس، فمع غلبة الجانب اللغوي على شرحه، لم يمنع هذا أن يعطي البيت حقه بصورة معتدلة أو لنقل إنها مبتسرة ولكنها تحمل فوائد جمة. وقد كشفت بعض هذه الملامح عن صفة التفرد الكامنة في شرحه وقد كان يستطيع أن يقول شيئا كثيرا لو كان هدفه شرح القصائد من حيث هي لا على أنه وسيلة لفهم اللغة وقضاياها والخلافات الدائرة حولها.

رابعا: الاستشهاد

نص ابن النحاس في مقدمته على أنه لن يكثر من الشواهد، وهذا ما تحقق فعلا، فبالمقارنة مع ابن الأنباري في هذا الجانب نلمس الفرق بينهما، فقد أكثر الأخير من الشواهد التي مثلت أصلا بين الأثر في الشرح يغني عن كلام كثير.

ولكن شرح ابن النحاس لم يخل من بعض الشواهد التي كان لابد من وجودها لتوضيح معنى أو تقرير استخدام لغوي أو تحديد له إلى آخر هذه الإشارات حين تكون الحاجة ماسة، وهذا ما نلاحظه من خلال الأمثلة الثلاثة التي مثلنا بها.

[أ] القرآن الكريم

وضع الاستشهاد بالقرآن الكريم في هذه الأمثلة فقد ورد فيها كلها، فوردت أربع آيات في المثال الأول وآية واحدة في كل من المثالين الآخرين، وهذا هو وجه الاستشهاد وأنواعه:

النوع الأول:

استشهاد على شرح معنى لفظ من الألفاظ وفق وجهة نظر المفسر، وهذا ما نلاحظه في الآيات الثلاث الآتية:

- قوله عز وجل: «لَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ» شاهد على تفسير مَمْنُون بمعنى منقوص.

- قوله عز وجل: «لَوْلَا أَنْ تَفَنَّيْتُمْ»، فند بمعنى سفه.

- قوله عز وجل: «لَوْ خَرَجُوا فِيكُمْ مَا زَادُوكُمْ إِلَّا خَبَالًا» تفسير الخبال بمعنى الفساد.

النوع الثاني:

من الاستشهاد بالقرآن الكريم هو توضيح الاستخدام اللغوي في الأبيات والتدليل على اطراده في اللغة لوروده في النص الأول في الصفاء اللغوي، وهذا ما نلاحظه في آيتين، إحداهما لا خلاف بشأن دلالاتها على ما يريد وهي الآية الواردة في المثال الثاني والتي ساقها تدليلاً على أن الباء في قوله: «بثفالها» بمعنى «مع ثفالها». وكان شاهده قوله تعالى «تبت بالدهن»: أي ومعها الدهن. فهذا شاهد على أسلوب لغوي معروف خلافاً لما توحى به النظرة الأولى لأثر الباء في المعنى.

أما الآية الثانية التي استشهد بها على الاستخدام اللغوي فقوله تعالى: «أنذرتهم»، وقد وردت في المثال الأول عند الحديث عن جواز تحقيق الهمزة أو تخفيفها في قول الأعشى: «أن رأيت رجلاً» قياساً على قراءتين لهذه الآية الكريمة.

النوع الثالث:

من الاستشهاد بالقرآن الكريم، ما هو خاص بوجوه الإعراب المختلفة، وهذا واضح في المثال الثالث وخاص برفع الفعل (أحضر) في قول الشاعر: «ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى» وقد تبع الشارح أحد مذهبي سيبويه، في تفسير إعراب الآية القرآنية «أفغير الله تأمروني أعبد أيها الجاهلون».

[ب] الاستشهاد بالحديث

لم يستشهد في الأمثلة الثلاثة بالحديث الشريف، وهذا أمر طبيعي فقد قل استشهاده به بصورة عامة في الشرح كله، ولكنه قد يورد بعض أحاديث الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم وخصوصاً في توضيح معاني المفردات. وهذا أمر مقبول لما هو معلوم من أن درجة الاستشهاد بالحديث النبوي على الصياغة اللغوية تتأخر عن القرآن الكريم والشعر. ولكنه يمكن النظر إليه في توضيح بعض المفردات الخاصة بالبيئة مثل استشهاد في معرض شرحه لبيت امرئ القيس:

ومرَّ على القنَّان من نضَيَّانِهِ فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعَصْمُ مِنْ كُلِّ مُنْزَلٍ

«والأعصم منها ما كان في معصمه بياض أو لون يخالف لونه، وفي الحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: «إن المتبرجات من النساء لا يدخلن الجنة إلا مثل الغراب الأعصم» ويعني صلى الله عليه وسلم أن من يدخل الجنة منهم قليل⁽¹⁰⁶⁾. ولا تختلف نوعية الاستشهادات الأخرى عن هذا المثال⁽¹⁰⁷⁾.

ج - الاستشهاد بالشعر

وهو الأكثر وضوحاً من غيره من عناصر الاستشهاد الأخرى حيث يلجأ إليه في التفسير والتوضيح والمقارنة والترجيح. ويقدم لنا في المثالين الأول والثاني نماذج لاستشهاد بالشعر وطريقة الاستفادة منها، ففي المثال الأول أربعة شواهد بينما يقدم في المثال الثاني شاهداً واحداً.

أول نوعية من الشواهد خاص بشرح المفردات حين استشهد في المثال الأول على كلمة الأعشى فجاء بالبيت:

متى تأتته تعشوا إلى ضوء ناره تجد خير نار عندها خير موقد
وفيه دلالة على من لا يبصر بالليل⁽¹⁰⁸⁾. ومثل الشاهد الآخر:

ابني لبيني لستم بيد إلا يدا مخبولة العَضد
وقد جاء شاهدا على أن الخبال بمعنى الفساد.

والنوع الثاني من الشواهد الشعرية ساقها موضحا وجهتي نظر بشأن كلمة المنون التي رأى الأصمعي أنها مفرد لا جمع له، وأنه مذكر وشاهده: «أمن المنون وربيه تتوَجَّع»

بينما الشاهد الآخر ساقه الفراء مشيرا إلى أن المنون يذكر ويؤنث: من رأيتُ المنونَ عَزِيْنَ أمْ مَنْ ذَا عليه من أن يُضَامَ خَفِيرُ⁽¹⁰⁹⁾
والنوع الأخير شاهد على اتجاه المعنى، وهو ما جاء في المثال الثاني حين أورد قول الشاعر:

إنَّ المهالبَ لا يزال لهم فتى يُمرى قوادِمَ كُلِّ حَرْبٍ لاقح
فهذا شاهد على أحد التفسيرات القائلة إن زهيراً يشبه الحرب بالناقعة «لأنه جعل ما يحلب منها من الدماء بمنزلة ما يحلب من الناقعة من اللبن». إن استشهداته الشعرية لا تخرج عن هذا النطاق أو ما هو بمقامه وإن قام بالمقارنة أحيانا أو فضل بيتا على بيت. ولكن النصيب الأوفى إنما هو لشواهد اللغة والنحو التي يسوقها ضمن استطراداته اللغوية الكثيرة، فمن السهل نسبة أكثر شواهد إلى مواقعها من كتب اللغة والنحو وليس هذا بغريب على ابن النحاس الذي ألف كتابا في «تفسير أبيات سيبيوه» وشارك في تأليف كتب النحو واللغة.

خامسا: قضايا اللغة

تشغل قضايا اللغة والإعراب حيزا بارزا من كتابه، فهي الأوليات المفيدة لفهم البيت الشعري وهي تبرز عنصر التخصص في شرحه. وهذه صفة غالبية عليه فلا تكاد صفحة تخلو من اجتهاداته وبهذا اقترب شرحه من

كتب النحو؛ فقد حشد فيه عددا كبيرا من الآراء التطبيقية. ولا أعتقد أن هناك حاجة ماسة إلى الإشارة إلى صفحات بعينها، فالكتاب كله ناطق بهذا وهذا أمر مفهوم على ضوء خطته التي رسمها في السطور القليلة التي افتتح بها كتابه⁽¹¹⁰⁾.

ويكفي هنا أن نعتمد فقط على أمثلتنا الثلاثة فقد حفلت بالاستطرادات اللغوية والنحوية، ففي المثال الأول عني بتصريف كلمة الأعشى، وتابع، كما بينت سابقا، خلاف العلماء بشأن كلمة «منية» هل هي مفرد أو جمع. كما لاحظنا حين الحديث عن استشهاده بالقرآن كيف حرص على الوقوف أمام همزة (أن رأيت رجلا) متحدثا عن التحقيق والتخفيف.

ولم يجد في المثال الثاني من قضايا النحو واللغة ما يستحق الوقوف عنده، ولكنه في المثال الثالث يقف وقفة مطولة بشأن بيت طرفة في رويائيه (ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى) والرواية الأخرى (ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغى) بنصب أحضر، مبينا الرأي النحوي الذي يراه، فهو أولا يرد رواية النصب كما رد تعليلها القائل إن النصب على إضمار أن⁽¹¹¹⁾، ويرى أن هذا خطأ عند البصريين، وقد رده من جهتين: الأولى لأنه أضمر ما لا يتصرف وأعمله، والثانية أنه أضمر بعض الاسم⁽¹¹²⁾.

سادسا: الملاحظات البلاغية

لا تمثل الإشارات البلاغية أصلا بارزا في شرحه يعتد به أو يمثل اجتهدا كبيرا، فهي لا تزيد على ملامح صغيرة ينبه إليها تنبيهها عابرا أو يحاول أن يبسط المعنى على ضوء إحدى النظرات الفنية معتمدا في أحيان كثيرة على ما أثر عن العلماء الذين نبهوا إلى الصور الفنية المرسومة في هذا البيت أو ذاك، ولم يكن يبدي رأيا واضحا يحسب له اللهم إلا في صياغته الخاصة للتعبير.

ولكن من الإنصاف أن نقول إن ملاحظاته البلاغية، على ندرتها وقلتها قياسا على تضخم المادة اللغوية، تقدم لنا معلومات طيبة جمعها وحفظها في كتابه من الاندثار وأفاد منها من جاء بعده، وهي بذاتها تقدم فائدة معقولة للقارئ حيث يفهم من خلالها وجوها من وجوه البيت الشعري.

ولا نجد في شرحه تلك التقسيمات البلاغية المعروفة من بيان وبديع وتشبيه واستعارة إلى آخر هذه التقسيمات إلا في حالات نادرة، فهو في تشبيهه وإشارته إلى الجوانب الجمالية يكثر من القول إن هذا تمثيل أو مثل، وتحت هذه الإشارة تنطوي أكثر تلك التقسيمات المعروفة في البلاغة، فهو معني بتوحيد المجاز والصورة الفنية على عمومها من خلال هذه التسمية التي قد تعني أحيانا تشبيه التمثيل أو الاستعارة أو الكناية.. لذلك يمكن اعتبار إشارته العابرة تلك تشبيهها إلى جانب الجمال في البيت من جهة العموم. ولكنه قد يحدد الجانب البلاغي وفق ما نعرف من تقسيمات، مع ملاحظة أن مصطلحات البلاغة والنقد كانت في عصره لا تزال في مرحلة البداية، والنقاش بشأنها لا يزال مستمرا ولم تتخذ بعد سماتها الخاصة⁽¹¹³⁾، ولعله لذلك أثر الإكثار من إطلاق هذا اللفظ العام متضمنا الصورة الجمالية الخاصة من دون أن تشغله التقسيمات والتفريعات. ولكنه قد يؤثر التحديد إذا كان الوجه بارزا وبعيدا عن مجال الخلاف البلاغي فيشير إلى الاستفهام البلاغي أو استفهام التعجب مثل إشارته إلى قول لبيد:

فوقفت أسألها وكيف سؤلنا صما خوالد ما يبين كلامها

يقول: «ومعنى كيف سؤلنا على التعجب أي كيف نسأل ما لا يفهم؟⁽¹¹⁴⁾، فهو في إشارته هذه بين استفهام التعجب ووجهته في أقل الكلمات ومن أبسط الجهات، ومثل هذا تعليقه على قول الأعشى:

صدت هريرة عنا ما تكلمنا جهلا بام خليلد حبل من تصل

يقول: «وقوله: حبل من تصل» استفهام فيه معنى التعجب أي حبل من تصل إذا لم تصلنا ونحن نغزها وفي الكلام معنى التعجب»⁽¹¹⁵⁾.
ويلحظ أحيانا وضوح التشبيه فيبيته في قول لبيد:

وجلا السيول على الطلول كأنها زُر تجد متونها أقلامها

«ومعنى هذا البيت: أنه يصف أن هذا السيل قد كشف عن بياض وسواد، فشبهه بكتاب قد تلمس فأعيد على بعضه وترك ما تبين منه فكتابه مختلف، وكذلك آثار هذه الديار»⁽¹¹⁶⁾. فهو هنا لم يكتف

بالإشارة إلى موقع التشبيه وإنما حاول أن يفصل بعض الشيء موضحا الصورة العامة لامسا جانبا لطيفا استمده من قول الشاعر، فاستطاع أن يبين بوضوح موضع الشبه وكشف وجه الشبه من كشف السيل لهذه الطلول والكتابة وموقع الاختلاف بين الجديد والقديم.

ويلفت نظره كيف جمع امرؤ القيس بين تشبيهين في قوله:

دِرِيرٌ كَخَذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ تَتَابَعُ كَفَيْهِ بِخَيْطِ مُوَصَّلٍ

يقول: «ومعنى البيت: أن هذا الفرس سرعته كسرعة الخذروف وخفته كخفته، فجمع في هذا البيت تشبيهين»⁽¹¹⁷⁾.

ويضاف إلى ذلك بعض المواضع القليلة النادرة التي أشار فيها إلى التشبيه صراحة موضحا بعض جوانبه أو موضع الاستشهاد فيه⁽¹¹⁸⁾.

ويُهمَل تعيين الاستعارة والكناية نصا إلا في حالات قليلة لا تكاد تذكر، فقد وردت الاستعارة في موضعين، أحدهما قوله في بيت امرئ القيس:

فَأُضْحَى يَسُحُ الْمَاءَ حَوْلَ كَتِيفَةٍ يَكُبُّ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنْهِيلِ

والأذقان - هاهنا - مستعارة وإنما يريد الرؤوس وأعالي الشجر⁽¹¹⁹⁾، ومثله تعليقه على قول الحارث:

لَمْ يَغْرِوْكُمْ غُرُورًا وَلَكِنْ يَرْفَعُ الْأَلْ جَمْعَهُمُ وَالضُّحَاءُ

«والأل بالغداة والعشي، يريك الشخص على صورته، فقليل له: آل، لأن الشخص يقال له آل. حكى الأصمعي أنه قال: حيا الله طلك وألك وشخصك وسامتك فسمي آل على الاستعارة»⁽¹²⁰⁾.

أما الكناية فيشير إليها إشارة عامة في بعض المواقع، مثلا في قول عنتره:

يَا شَاةَ مَا قَنَصَ لِمَنْ حَلَّتْ لَهُ حَرُمْتُ عَلَى وَلِيِّهَا لَمْ تَحْرَمِ

يقول: «والشاة - هاهنا - كناية عن المرأة وهي منصوبة لأنها نداء مضاف، وفيه معنى التعجب»⁽¹²¹⁾، ففي هذا المثال جمع بين نظريتين بلاغيتين إحداها خاصة بالكناية والأخرى إشارة إلى الاستفهام البلاغي وما فيه من التعجب، وينبه في مواضع أخرى إلى الكناية⁽¹²²⁾.

وتكثر إشارات إلى التمثيل بصورة واضحة، وهو بهذا يجنب نفسه تحديد نوعيته وإن احتوت بعض عباراته على بيان النوع في مواقع قليلة، لذلك يدخل ضمن التمثيل كل من تشبيه التمثيل والاستعارة والكناية التمثيلية مع ملاحظة أن هذه التقسيمات تتداخل عند القدماء ولا تتضح إلا عند الأجيال المتأخرة.

وسأورد في السطور القادمة بعض الأمثلة التي تدخل ضمن التقسيمات البلاغية المعروفة. فمن تشبيه التمثيل قوله بشأن رواية أبي عمرو الشيباني لبیت عمرو بن كلثوم:

وَقَدْ هَرَّتْ كَلَابُ الْجَنِّ مَنَا وَشَذَبْنَا قَتَادَةَ مِنْ يَلِينَا

«يقول:» وقال أبو الحسن: وهو على هذه الرواية تمثيل شبه من كان شديد البأس بالجن أي من كان شديد البأس فقد أخذناه، فكيف بغيره»⁽¹²³⁾. وتتضمن إشارات الاستعارة التمثيلية كما نلاحظ في قوله عن بيت زهير:

لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِّلَاحِ مَقَاذِفٍ لَهُ لِبْدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقْلَمِ

«أظفاره لم تقلم: أي تامة» وهذا تمثيل، ومثله قوله عن قول امرئ القيس:

«فسلي ثيابي من ثيابك تنسل»

«يعني قلبه من قلبها كأنه تمثيل، قال الله عز وجل: (وثيابك فطهر)»⁽¹²⁴⁾. ومن الاستعارة كذلك قوله في بيت لبید:

فَبِتْلَكَ إِذْ رَقَصَ اللُّوَامِعُ بِالضُّحَى وَاجْتَابَ أُرْدِيَةَ السَّرَابِ إِكَامُهَا

يقول: «وهذا تمثيل، يصف أن السراب قد غطى الأكام فكأن الأكام قد لبسته»⁽¹²⁵⁾.

ومثله قول لبید أيضا:

وَعْدَاةُ رِيحٍ قَدْ وَزَعَتْ وَقْرَةَ إِذْ أَصْبَحَتْ بَيْدَ الشِّمَالِ زِمَامَهَا

يقول: «وهذا تمثيل لأنه جعل للشمال يدا، وجعل للعداة زماما، وإنما المعنى أن البرد فيها شديد وأن الشمال الأغلب عليها فكأنها بمنزلة من يقودها، ومعنى هذا البيت أنه إذا اشتد البرد، كفته بإطعام الطعام وإيقاد النيران»⁽¹²⁶⁾.

فهذان البيتان اعتبرهما أبو هلال العسكري من شواهد الاستعارة⁽¹²⁷⁾، ونلاحظ هنا أنه في البيت الأول وضع ما قصده الشاعر بصورة حرفية محاولاً أن يتبين حدود الصورة الخارجية فقط في كلمات مقتصدة، بينما أطال قليلاً في المثال الثاني مجتهداً في بيان المعنى وتحديد اتجاه المعنى من خلال هذه الصورة التي رسمها الشاعر، فبين جهة التمثيل وهي أنه جعل للشمال يداً وجعل للغداة زمماً أي بلفظ البلاغيين استعاراً للشمال يداً من الإنسان وزمماً من الناقة، فهو بين حدود الاستعارة فقط ثم ربط ما أراد الشاعر أن يقول في هذه الصورة وتوضيحه وهو شدة البرد لغلبة ريح الشمال الباردة فكأنها تقوده. ومن هذا المعنى يتدرج ليربط هذا بسياق المعنى العام في القصيدة كلها حيث الفخر بإطعام الطعام وإيقاد النيران حين يعزان.

وفي هذه المحاور تدور إشارات البلاغية مكثفاً بالعام الذي اتفق عليه الشراح حتى أنهم كانوا يتفقون في إيرادها وعرضها مكثفين بالتبني مع أقل قدر من كلمات التوضيح فتضيع وسط تلك التفاصيل الدقيقة الأخرى⁽¹²⁸⁾.

سابعاً: الملاحظات العروضية

في الحديث عن الملاحظات العروضية عند ابن الأنباري أشرت إلى أن هذه القصائد هي النموذج الفني فمنها ومن أمثالها انحدرت القواعد العروضية، لذلك لم تكن الملاحظات العروضية إلا تفرعات خاصة داخلية في الجواز والضرورة المقبولة، أما الخروج الصارخ عن القاعدة فهو الشذوذ المؤكد للقاعدة.

لذلك فالملاحظات العروضية العامة التي تمس القصائد السبع والتي دار الحديث عنها عند العلماء هي نفسها الواردة عند ابن الأنباري وابن النحاس جمعها هذان العالمان، فما ورد عند ابن الأنباري هو نفسه الوارد عند ابن النحاس وينطبق عليه القول نفسه، لذلك سأمر مروراً عابراً على بعض الملاحظات. مع التركيز على بعض المواضع التي اهتم بها ابن النحاس وحده، أو فصل فيها بعض التفصيل. أولى الملاحظات البسيطة

تلك الخاصة بصرف ما لا ينصرف، وهذه قاعدة متفق عليها أشار إليها الشارحان إشارة عابرة في بعض الأحيان وأهملاها في مواضع عدة، وهذه بعض مواضع إشاراته، في قول امرئ القيس:

عَلَا قَطْنَا بِالشَّيْمِ أَيْمُنَ صُوبِهِ وَأَيْسَرُهُ عَلَى السُّتَارِ فَيَذْبُلُ

يقول: «ويذبل كان يجب ألا ينصرف لأنه معرف، وهو على وزن الفعل المستقبل غير أن صرفة ضرورة، لأنه يجوز للشاعر أن يصرف ما لا ينصرف»⁽¹²⁹⁾. ويعلق على صرف ظعائن في بيت زهير:

تَبْصِرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَائِنِ تَحْمَلُنَ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرُثِمِ

«وصرف ظعائن لما اضطر، لأنه رده إلى أصله لأن أصل الأسماء أن تكون منصرفة حتى يدخل عليها ما يمنعها من الصرف. وقال سيبويه: وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها، يعني يردونه إلى أصله. وقال الأخفش سعيد بن مسعدة: ليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يرجعون فيه إلى لغة بعضهم»⁽¹³⁰⁾.

وقريب من هذا اللجوء إلى التسكين ضرورة مع أن القياس اللغوي يقتضي الحركة كما نلاحظ في قول الحارث:

فَاتْرَكُوا الطَّيْخَ وَالتَّعْدَى وَإِمَا تَتَعَاشَوْنَ فِي التَّعَاشِي الدَّاءِ

يقول تعليقا على سكون الياء في كلمة التعدي: «وكان يجب أن تحرك الياء لأنها في موضع نصب غير أنه لما اضطر سكن الياء في موضع النصب كما تسكن في موضع الرفع والخفض». ولكنه من جهة أخرى يورد رواية لأبي الحسن يقول: «فاتركوا الطيخ والظلال» ويعلق عليها قائلا: «وهذه الرواية أجود لأنه لا ضرورة فيها»⁽¹³¹⁾. وهناك بعض المواضع التي يجوز فيها للشاعر أن يتصرف مع بعض التحفظ كما نلاحظ في بعض الاستخدامات اللغوية. وهي بهذا لا تدخل في الأجزاء الخاصة بالعروض إنما هي من مقررات الاستخدام اللغوي للشاعر وهذا ما نلاحظه في عرضه لبعض النماذج من مثل قول الحارث بن حلزة:

فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْعِ مَنِينًا كَأَنَّهُ إِهْبَاءُ

يقول: «وزعم بعض أهل اللغة: أن هذه الرواية خطأ لأن الواحد هباء، قال الله عز وجل: «فجعلناه هباء منثورا»، وإنما يجمع هباء على أهبية، فأما إهباء فإنما هو جمع هبى مقصور، غير أن هذه الرواية معروفة، وهي تجوز من جهتين: إحداهما أن للشاعر أن يقصر الممدود، فكأنه قصر هباء ثم جمعه على إهباء» (132).

ومثل هذا تعليقه على بيت لبديد:

تَرَكَ أَمَكْنَةَ إِذَا لَمْ أَرْضَهَا أَوْ يَرْتَبِطُ بَعْضُ النَفُوسِ حِمَامُهَا

حيث سكن الشاعر «يرتبط» فيورد بعض الحجج المفسرة (133)، ويقف وقفة مطولة أمام بيت الحارث:

كَأَنَّ غُضُونَهُنَّ مَتَوْنُ غَدِرٍ تُصَفِّقُهَا الرِّيحُ إِذَا جَرِينَا (134).

فيقول: «وقوله: إذا جرينا عيب قبيح في الشعر، لأن الياء إذا كان ما قبلها مفتوحا فليسست من حروف المد واللين فهي مخالفة لقوله: ولا تبقي خمور الأندرينا وهذا يسمى السناد في الشعر» (135).

ويتخلل هذا حديث عن عيوب الشعر الأربعة: السناد والإيطاء والأكفاء والأقواء ورأي العلماء في كل عيب واختلافهم حول المسميات وهكذا. هذه أهم الملاحظات العروضية وهي من المعروف المتداول عند العلماء بحيث يمكن القول عنها بأنها نتيجة لوضع القواعد العامة فشذت هذه عنها ولم تطرد مع ما قرره العروضيون، ولذلك أفردتها بعد إخراجها من القاعدة العامة معلقين عليها وفق طبيعتها، فما تلائم مع الخط الموسيقي العام اعتبروه مقبولا أما النادر فهو شذوذ مقبول، أما الذي تجافى تماما مع القواعد فهو عيب لا يقاس عليه.



الزورني: نظرات فنية

حظيت النظرية اللغوية في فهم النصوص بالنصيب الأوفى من الشروح العربية القديمة، وكانت الأساس الأول، ويكاد يكون الوحيد، في فهم الشعر وشرحه. وقد تخطت حد الفهم الأولي للنص في طبيعته اللغوية إلى طبيعة اللغة ذاتها، فغلبت هذه النظرة على غيرها فوضعت على السطح، بينما انزوت عناصر الشرح الأخرى أجزاء يسيرة مهما كثرت، تمر علينا في ثنايا الشرح كما وضع هذا من خلال دراستنا لها في الفصول السابقة.

ولهذا الأمر تفسيره المعقول الصادر من مجموعة اعتبارات وظروف جعلت منه أمراً محتوماً وأكسبته مشروعية حقيقية، فأصبح من الطبيعي أن يكون هذا المنهج

«لقد صهر الزورني كل المعلومات المهمة والمتعلقة بالنص وسكبها في شرحه الموجز، فكان خير من مثل الانتقاء والتوازن والقدرة على التعبير عما في هذه القصائد...»

المؤلف

هو الأساس وكل التيارات الأخرى فرعاً له تنطلق منه إلى السبل الأخرى. وتفسير هذا يرجع إلى عدة اعتبارات حقيقية أولها خاص بالأدب، وثانيها خاص بالعصر، وثالثها خاص بالتراث العربي.

ذكرنا في حديثنا عن المنهج اللغوي أن الأدب في حده الأساسي لغوي، فاللغة مادته الأساسية، ليس من جهة الوسيلة فقط، فاللغة في الشعر ليست وسيلة إيصال بل هي وسيلة تعبير، وفرق واسع بين لغة الإيصال ولغة التعبير، فالأولى مباشرة وعابرة تصل المعنى إلى غايته كما هو، أما الثانية فإنها تحمل في داخلها عناصر التأثير الذي يثيره الفن في النفس، وهذا التأثير ينبع من طبيعة مركبة متداخلة بين ذات الفنان ووسيلته، لذلك تكتسب اللغة على يد الشاعر بعداً خاصاً في الوقت نفسه الذي تدخل فيه طرفاً في التجربة الفنية بطبيعتها الخاصة وتاريخها وإمكاناتها واستوائها في نفسه، لذلك يتأمل مع طرف منها ما يراه قادراً على التعبير عن تجربته التي يتركها بين يدي هذه اللغة التي ترتبط بهذا الفن وتحمله إلى النفس المتلقية التي لا ترى وسيلة للفهم إلا بإعادة تركيب التجربة الفنية على أساس من الفهم اللغوي أولاً. إذن فطبيعة الأدب العامة المرتبطة باللغة فرضت على شارح الأدب ودارسه الوقوف طويلاً أمام هذه الوسيلة من خلال ذلك المنهج الكبير المتمثل في الفهم اللغوي للشعر.

وطبيعة ثانية، خاصة بالعصر، فمنذ ألف سنة من الآن كانت طبيعة التجربة النقدية لا تزال في أدوارها الأولى وفي مرحلتها المبكرة من التعقيد اللغوي والفني ومحاولة تحديد وسائل الإبداع وطبيعتها والتفريق بين التجربة الفنية الناضجة والمتقدمة على غيرها، ولم يكن بين أيديهم من الدراسات إلا هذه النصوص الشعرية يفهمونها من الداخل، كما يحاولون تحديد خصائص اللغة من خلالها في الوقت نفسه الذي يفهمون الشعر على أساس توصلوا إليه من قواعد اللغة، ويضعون النماذج الفنية بعضها إلى جانب بعض في محاولة دائبة لبيان وسائل الإبداع ومن ثم الخروج بالقواعد.

إن هذه التجربة النقدية المبكرة والغارقة في فهم اللغة حتى أذنيها، بجانب نقص الدراسات الأخرى المكمل لها التي لم تبرز إلا في العصور الحديثة، كل هذه بوأّت هذا المنهج مكان الصدارة وأصبح هو الأول ويكاد يكون الأخير.

الزوزني: نظرات فنية

وطبيعة ثالثة خاصة بالتراث العربي نفسه وآتية من منبعين أحدهما: أن الإسلام انطلق أساساً من منبعه العظيم وهو القرآن الكريم، الذي كان البيان واضحاً فيه، ونصه أصل لا يقبل التحريف والتغير، لذلك حرص المسلمون أول ما حرصوا على تثبيت مفاهيم الألفاظ ودلالاتها والجمل وتراكيبها، فانطلقت الدراسات اللغوية أولاً وحظيت بالاحترام اللائق بها، حيث إنها قد قامت لخدمة هذا الكتاب العظيم.

وهذه الطبيعة الخاصة جعلت الفهم اللغوي للنصوص الشعرية مرتبطاً بفهم اللفظة القرآنية. واستفاد الشعر من هذا الجانب في الدراسات التي أحاطت بالقرآن وتمثلت في دراسات الإعجاز القرآني.

أما المنبع الآخر فهو خاص بالفن نفسه عند العرب الذي تمثل في الشعر فقط، ومداره الأول اللغة وتركيباتها الدقيقة، فانعدام الاهتمام لأسباب كثيرة بالفنون الأخرى جعل الفن مرادفاً للشعر فقط الذي حظي بالتظهير والدراسة مع الاهتمام بأبرز ما فيه، فانحصرت الدراسة في هذا الجانب الذي تمثل في الاهتمام بمادته اللغوية.

وآخر هذه الاعتبارات هو أن الدراسة النقدية التي كانت سائدة آنذاك، حتى في إطار الفهم اللغوي لم تتعمق نظرتها بصورة تطبيقية بارزة، فقد كانت ملاحظات عامة أو تظليلات تشمل البيت أو البيتين، فهذا عبد القاهر في نظريته البالغة الجودة في فهم الفن كانت دراسته النظرية مطولة ومتكاملة ولكنها أدارت الحوار حول نصوص قليلة جداً نسبياً، وهذا أمر طبيعي في مجال عرض النظرية.

ولكن من جهة أخرى اهتم اللغويون، ومن في مقامهم، بالدراسات التطبيقية للنصوص الشعرية التي تمثلت في هذه الشروح، مع غلبة الصفة اللغوية المتخصصة، ولكن هذه الدراسات لم تخل من الإحساس بالفهم الفني اللغوي للنص، كما وضع من الفصل السابق.

إن هذه التوطئة ضرورية لبيان الأساس الذي قامت عليه دراسة هذا الفصل، وهو دراسة للنظرة الفنية في شرح القصائد السبع عند القدماء من خلال كتاب «شرح القصائد السبع» للقاضي أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني⁽¹⁾، فنحن عندما نقول إنها فنية فلا تعني أنها خرجت عن

إطار الفهم اللغوي الذي دفعت إليه الاعتبارات السابقة فانتظمت فيه الدراسات الأدبية. ولم يكن الزوزني بعيدا عن هذا الفهم فقد حافظ على الأسس التي اهتم بها شراح الشعر، ولم يكن عصره أو شخصه أو ثقافته بقادر على تجاوز الفهم اللغوي.

إن النظرة الفنية التي نقصدها هي تلك التي تنظر إلى النص الشعري على أنه فن، وأن شرحه هو الأساس الأول. أما العلوم الأخرى فهي معينة ومساعدة، والاقتراب منها بقدر الحاجة، فينصرف الشارح إلى بيان القصيدة مستخدما كل الوسائل، فتتوازن المعارف كلها في سبيل تقديم النص الشعري للقارئ تقديمًا معقولا ومفيدا.

وهذا ما حاوله الزوزني في شرحه، وهو ما يفسر لنا شهرة هذا الشرح الذي جمع محاسن أصحاب المنهج اللغوي واختصر الزوائد والاستطرادات وحصر فهمه في النص الفني وبيّنه، في حدود الطاقة، بيان من فهم معنى القصيدة فهما جيدا، ليس من جهة حرفية الألفاظ ولكن بالنفاذ إلى ما يريد أن يقوله الشاعر، مدركا إشارات وتلميحاته مع الاستعانة والاستفادة من كل المعارف الأخرى والاحتفاظ بالتوازن المطلوب بحيث يظل النص الشعري هو البارز دائما، فقد صهر الزوزني كل المعلومات المهمة والمتعلقة بالنص وسكبها في شرحه الموجز، فكان خير من مثل الانتقاء والتوازن والقدرة على التعبير عما في هذه القصائد بما يستطيع عصره أن يقدمه، وضمن هذا الإطار يتضح لنا معنى الفهم الفني الذي نقصده في هذا الفصل.

مصادره

حتى لا تتفك العلاقة بين الزوزني وما سبقه، تحسن الإشارة إلى أن شرحه قام على أساس من صلة بين جهده وجهود السابقين، صهرها واختار من بينها فكانت اختياراته وإضافاته واجتهاداته هي التي تمثل طبيعة الجهد الذي بذله.

والنظرة إلى مصادر الزوزني تختلف عن مثيلتها بالنسبة إلى ابن الأنباري وابن النحاس، فهذان كانا قريبي العهد بالرواية الشفوية، وعاصرا مرحلة التدوين الأولى النشطة، لذلك برزت الحلقات المتصلة من الرواية

الشفوية مع بعض المدونات الأولى في كتابيهما، وليس الزوزني كذلك، فلم تكن أمامه إلا نصوص القصائد مع الشروح المكتوبة التي رافقتها، لكنه في تعامله مع هذه الشروح كان أكثر تحررا واجتهادا من الذين عاصروه أو سبقوه ممن التزموا بكل ما وصل إليهم فنقلوه حرفيا من دون أن تتضح شخصية الشارح منهم أو وجهة نظره، فقد تمسك هؤلاء بالنظرة اللغوية التعليمية فجاءت تلخيصاتهم ونقولهم صورة مهذبة أو مشوهة من تلك الأصول الأولى.

لقد كان الزوزني قادرا على الخروج من إسار المصادر الأولى الوحيدة التي كانت بين يديه، فهو يملك حرية التصرف والاختيار والترجيح والإضافة، وهو يدخل إلى النص الشعري وهدفه النفاذ إلى جوهره، لذلك برز الزوزني شارحا متمكنا ذا نفس شفافة، واستطاع تحت ظلال المنهج القديم أن يقدم تلك اللمسة الطيبة لشرح متوازن الأركان، واتضحت فيه النظرة الفنية للنص التي تحتمل إلى ذوق قادر على تلمس جوانب المعنى في البيت الشعري. من هذا المنطلق كان استخدامه لمصادره، ليس من جهة النقل بل الاستفادة الواعية.

ونحن لا نستطيع أن نضع أيدينا بصورة مباشرة على كل المكونات الثقافية التي شكلت شخصيته، فقد اختفت ملامح الاستفادة المباشرة من كتاب أو كتب معينة، فهو يعتمد على المقولات العامة التي أصبحت ملكا للتاريخ واللغة عموما، ويورد كل ما يراه مناسباً لكن من خلال رأيه وفكره الخاص، لذلك قل استشهاده بأسماء العلماء إلا في أقل القليل، وهو في استشهاده كان أقرب إلى استحضار ما في ثقافته حول الموضوع المستشهد عليه.

لكن، من جهة أخرى، يمكن تحديد بعض المصادر المكتوبة من خلال إشاراته أو تطابق معلوماته مع ما جاء فيها، أو من خلال إشاراته إلى آراء العلماء المسندة إليهم والتي تمثل استفادة مباشرة منهم.

يمكن النظر إلى مصادره من بوابة ثقافته العامة التي انصهرت فيها تلك المعلومات، فنحن أمام شارح من عصر أحسن الاستفادة من مصادره كما يجب، وملك فهما طيبا للاستفادة منها ليعرض تصورات الخاصة.

من الواضح أنه كان يعتمد ويعتد بشرح ابن الأنباري، وهذا الاعتداد لا يمثل خضوعه التام لمصدر واحد، ولكن شرح ابن الأنباري - ويشاركه ابن النحاس - ذو طبيعة متميزة يسرها قدم عصره وقربه من رجال العصر الأول، فحوى شرحه كل ما أثر عن العلماء مما كان يمثل أرضية طيبة لكل من يريد أن يشرح القصائد السبع حتى يومنا هذا، لذلك ينخرط الزوزني ضمن المستفيدين من هذين الشرحين.

وحين نعرض لأحد النماذج التي استفاد فيها الزوزني من مصادره نجده يقدم لنا ما تراكم لديه من أخبار ومعلومات وآراء بأسلوبه الخاص المركز الذي تخلص من الاستطرادات ووقف فيه موقف المناقش. وهذا بيت رأينا من قبل كيف شرحه ابن الأنباري وفيه تمثلت طريقته، نعرضه هنا لتكون المقارنة بين الشرحين ممكنة وقائمة:

زَعَمُوا أَن كُلَّ مَنْ ضَرَبَ الْعَيْرَ مَوَالٍ لَنَا وَأَنَا الْوَلَاءُ

فهذا البيت أسهب ابن الأنباري في شرحه وعرضه عرضا محيطا بجوانبه من جهات عدة، متابعا كل قول صدر عن العلماء السابقين، ولم يخرج ابن النحاس عما ذكره ابن الأنباري إلا في حدود اهتماماته اللغوية، لذلك لم يجد الزوزني أمام هذا السيل من الآراء إلا أن يصهرها صهرا جيدا ويركزها تركيز العالم المدرك لما هو مفيد بصورة مباشرة لفهم البيت. ولننظر في شرحه الذي عبر فيه تعبيرا جمع فيه كل ما ورد عن العلماء، يقول: «العير في هذا البيت يفسر: بالسيد، والحمار، والوتد، والقذى، وجبل بعينه. قوله: وأنا الولاء، أي: أصحاب ولائهم، فحذف المضاف».

ففي هذا العرض المركز جمع كل ما ذكره العلماء مبسوطا في كتبهم مع الاستشهادات المختلفة. وفي ضوء هذه الاتجاهات في تفسير الألفاظ جاءت اتجاهات المعنى عنده هكذا:

- 1 - «ثم إن فسر العير بالسيد كان تحرير المعنى: زعم الأرقام أن كل من يرضى بقتل كليب وائل بنو أعمامنا وأنا أصحاب ولائهم تلحقنا جرائمهم».
- 2 - «وإن فسر بالحمار كان المعنى: أنهم زعموا أن كل من صاد حمر الوحش موالينا، أي ألزموا العامة جناية الخاصة».

3 - «وإن فسر بالوتد كان المعنى: زعموا كل من ضرب الخيام وطنبها بأوتادها موالينا، أي ألزموا العرب جنابة بعضنا».

4 - «وإن فسر بالقذى كان المعنى: زعموا أن كل من ضرب القذى لينتحي فيصفو الماء موالينا».

5 - «وإن فسر بالجبل المعين كان المعنى: زعموا أن كل من صار إلى هذا الجبل موال لنا، ثم يختم تفسيره قائلًا: «وتفسير آخر البيت في جميع الأقوال على نمط واحد»⁽²⁾.

نلاحظ أن استفادته من ابن الأنباري واضحة ولكنها واعية مع تحرر من التقييد بتفاصيل الرأي، فهو قد قبل تفسيره في الرأي الأول (الغير = السيد)، وكذلك تقارب معه في التفسير الثالث (الغير = الوتد)، وكذلك الخامس (الغير = الجبل)، وهي آراء واردة عند غيره من الشراح، ولكننا نجد في التفسير الثاني (الغير = الحمار) أخذ عنه التفسير اللغوي للوتد بمعنى الحمار، لكنه ترك توجيهه للمعنى وفسره تفسيرًا خاصًا به، فابن الأنباري فسر الحمار على حقيقته أي أنه يسوق الحمار، أما الزوزني فقد حدد الدلالة، فالحمار هو الحمار الوحشي الذي هو أجل ما يصاد كما ذكر ابن الأنباري نفسه.

أما الرأي الرابع (الغير = القذى) فهو خاص به لم يرد عند الشراح الآخرين ولعله اعتمد فيه على أحد المراجع الأخرى، أو أنه اجتهد خاص به، لكنه من جهة أخرى يقترب بعض الشيء مما ذكره ابن النحاس الذي قال: «أراد أنهم يلزموننا ذنب من أطبق جفنا على جفن، لأنه يقال للعين غير»⁽³⁾. وهكذا استطاع الزوزني أن يلم كل المعلومات المتناثرة ويركزها معتصرا أهم ما فيها مع اختيار الزاوية الملائمة.

ومثال آخر اعتمد فيه على مراجعه، خاصة ابن الأنباري، نلاحظه في هذا البيت:

وَوَادٍ كَجَوْفِ الْعَيْرِ قَفْرٌ قَطَعَتْهُ بِهِ الذَّنْبُ يَعْوِي كَالْخَلِيعِ الْمُعِيلِ
«الوادي يجمع على الأودية والأودية. الجوف: باطن الشيء والجمع أجواف. العير: الحمار والجمع الأعيار. القفر: المكان الخالي والجمع القفار، ويقال أقفر المكان إقفارًا إذا خلا، ومنه خبز قفار: لا إدام معه.

الذئب يجمع على الذئاب والذباب والذؤبان، ومنه قيل: ذؤبان العرب، للخبثاء المتلصصين، وأرض مذابة: كثيرة الذئاب، وقد تذابت الريح وتذاءبت، إذا هبت من كل ناحية كالذئب إذا حذر من ناحية أتى من غيرها، الخليع: الذي قد خلعه أهله لخبثه، وكان الرجل منهم يأتي بابنه إلى الموسم ويقول: ألا إني قد خلعت ابني، فإن جر لم أضمن، وإن جر عليه لم أطلب، فلا يؤخذ بجرائره، وزعم الأئمة أن الخليع في هذا البيت: المقامر. المعيل: الكثير العيال، وقد عيل تعيلاً فهو معيل إذا كثر عياله. العواء: صوت الذئب وما أشبهه من السباع، والفعل عوى يعوي عواء، زعم صنف من الأئمة أنه شبه الوادي من خلائه عن الأنس ببطن العير، وهو الحمار الوحشي، إذا خلا من العلف، وقيل بل شبهه في قلة الانتفاع به كجوف العير لأنه لا يركب ولا يكون له در، وزعم صنف منهم أنه أراد كجوف الحمار فغير اللفظ إلى ما رافقه في المعنى لإقامة الوزن، وزعموا أن «حماراً» كان رجلاً من بقية عاد، وكان متمسكاً بالتوحيد، فسافر بنوه فأصابته صاعقة فأهلكتهم، فأشرك بالله وكفر بعد التوحيد، فأحرق الله أمواله وواديه الذي كان يسكن فيه، فلم ينبت بعده شيئاً، فشبه امرؤ القيس هذا الوادي بواديه في الخلاء من النبات والإنس.

يقول: ورب واد يشبه وادي حمار في الخلاء من النبات والإنس، أو يشبه بطن الحمار فيما ذكرناه، طويته سيرا وقطعته، وكان الذئب يعوي فيه من فرط الجوع كالمقامر الذي كثر عياله، وبطالبه عياله بالنفقة، وهو يصيح بهم ويخاصمهم إذ لا يجد ما يرضيهم به⁽⁴⁾.

هذا البيت لم يتعرض له ابن النحاس بشيء لعدم ثبوت نسبته لامرئ القيس، بينما ساهم ابن الأنباري في جلاء غوامضه⁽⁵⁾. لذلك نرى الزوزني يعتمد عليه اعتماداً واضحاً ولكن مع تصرف ومراجعة وإضافة.

وقد وضحت استفادته منه في شرح الألفاظ وبيان المعنى، مع ملاحظة أن الزوزني كان حريصاً على أن يدلي بدلوه متجاوزاً حرفية كلام مصدره، ولعله كان يرجع إلى مصادر أخرى أو يعتمد على ثقافته العامة، فقد تابع ابن الأنباري في شرح كلمة «المعيل» أولاً، وأخذ عنه شرح كلمة «الخليع» بمعنى المقامر، وهو لم ينص على اسم ابن الأنباري ولكنه يقول «وزعم الأئمة».

ويضيف من جهة أخرى إضافة ليست واردة في هذا المصدر وإن كانت من الشائع والمشهور، ونعني بها تفسيره كلمة الخليج بأنه «الذي خلعه أهله لخبثه»، ويوضح لنا هذا التقليد الجاهلي⁽⁶⁾.

وهذا التحرر في شرح الألفاظ ينعكس على المعنى نفسه، فهو يورد رأي ابن الأنباري قائلاً: «وزعم صنف من الأئمة أنه شبه الوادي في خلأته عن الإنس ببطن العير، وهو الحمار الوحشي»، ويعلل ابن الأنباري هذا التشبيه بأن جوف العير لا ينتفع منه بشيء⁽⁷⁾.

أما الزوزني فإنه أضاف إلى هذا التعليل تكملة من جانبه رأى فيها بياناً لكلمة ابن الأنباري الغامضة، ففسر عدم الانتفاع «لأنه لا يركب ولا يكون له در»، ومن جهة أخرى يضيف تفسيراً آخر وهو قوله «إذا خلا من العلف». ومثل هذا متابعته للرأي الآخر الذي أورده ابن الأنباري فيما ذكره هشام ابن الكلبي من أن العير هاهنا رجل من العمالقة.. إلخ، فيورده الزوزني بعد أن يحدث تغييراً بينا وأسنده إلى بعض الأئمة قائلاً: «وزعم صنف منهم أنه أراد كجوف الحمار...»⁽⁸⁾. ثم يروي القصة التي رواها هشام الكلبي.

هذه كانت ملامح تكشف طبيعة استفادته المشروعة من مراجعه، وهي استفادة عالم متمكن قادر على التمييز والاختيار والإضافة.

ونحن لا نهدف ولا نستطيع تتبع مصادر الزوزني بقدر ما نريد تأكيد وتبيين طريقته الخاصة في الاستفادة من المادة الأولية التي يسرتها له المراجع المختلفة، لذلك سنحاول في السطور التالية أن نعرض لبعض مواطن ونوعية الاستفادة التي استفادها من ابن الأنباري، ومن ثم ابن النحاس كجزء من طريقته في صهر هذه المعلومات التي كانت بين يديه.

وقد استفاد الزوزني من ابن الأنباري⁽⁹⁾ من عدة جهات، أبرزها الاستفادة العامة التي تشمل المعنى والألفاظ وكل ما يتعلق بالبيت، يختزنها ويمزجها مع ما استقر عنده من ثقافته العامة ومصادره الأخرى، كما وضع من الأمثلة التي قدمتها من قبل.. وهذه الاستفادة لا تخطئها العين المقارنة بين الشرحين، مع التنبيه على أن هناك من المعلومات المسندة إلى روايتها وأصحابها منحدره إلى الأجيال التالية عن طريق

عدة مصادر رافقت القصائد السبع، لذلك كان الزوزني حريصا على إيراد ما جاء به ابن الأنباري مع الزيادات التي يراها ضرورية مع حقه وجهده في الرأي والشرح.
من الأمثلة العامة والمباشرة للاستفادة ما نراه في شرحه بيت امرئ القيس:

قِفَانُكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٌ وَمَنْزِلٌ بِسِقْطِ اللَّوِيِّ بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ⁽¹⁰⁾

فقد عرض بإيجاز للآراء الأربعة التي أوردها ابن الأنباري في تعليل التثنية في قوله «قما»، وقد اختصر الشاهد واختار من بينها، الرأي الأول الظاهر، ثم الثاني مع شاهد واحد مع التعليل، والوجه الثالث مع شاهد واحد، ووقف أمام الوجه الرابع الذي أشار إليه ابن الأنباري إشارة عابرة ولم يوضحه، فأضاف الزوزني إليه واستشهد بقول للمازني مع آية قرآنية.

بِیَوْمِ كَرِیْهِةٍ ضَرْباً وَطَعْناً اقْرَبْهُ مَوَالِيكَ الْعُیُونَا⁽¹¹⁾

ويهمنا هنا أن نشير إلى وقفته أمام قول الشاعر: «أقر الله عينك»، فأورد رأي الأصمعي القائل إنها: أبرد الله دمعك، مع زعمه أن دمع السرور بارد ودمع الحزن حار مع التعليل اللغوي لهذا، ويورد اعتراض أبي العباس ثعلب الذي أكد أن الدمع كله حار مع التفسير المرافق له.

فهذه الآراء ونسبتها كلها واردة عند ابن الأنباري⁽¹²⁾، ولكنه كعادته يضيف رأيا آخر نسبته إلى أبي عمرو الشيباني ويقول فيه: معناه أنام الله عينك وأزال سهرها لأن استيلاء الحزن داع إلى السهر.

ويستفيد منه كذلك - بجانب شرح الألفاظ - في بيان المعنى العام ووجهته التي ينطلق منها، فقد قال ابن الأنباري في شرحه بيت امرئ القيس:

فقلت لها: سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعلن

فقد نقل قول الأصمعي القائل: «جعلها بمنزلة شجرة لها جنى فجعل ما يصيب من رائحتها وحديثها وقبلها بمنزلة ما يصيب رائحة الشجرة وثمرها⁽¹³⁾». وهو نفسه الاتجاه الذي اتخذه الزوزني في شرح هذا البيت⁽¹⁴⁾.

ومثل هذا موافقته له في فهم اتجاه الاستفهام البلاغي في بيت امرئ القيس أيضا:

أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حُبَّكَ قَاتِلِي وَأَنْتَكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ

ومنه قول جرير:

أَلَسْتُ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَنْدَى الْعَالَمِينَ بَطُونِ رَاحِ

يريد أنهم خير هؤلاء⁽¹⁵⁾. وهو الشرح نفسه الوارد عند ابن الأنباري مع الشاهد⁽¹⁶⁾. وقد يستفيد منه في فهم الدلالة الكامنة في التعبير الذي ساقه الشاعر وهذا ما نلاحظه في تعليقه على هذا البيت:

أَدْعُو بِهِنَّ لِعَاقِرٍ أَوْ مُطْفِلٍ بُذِلَتْ لِحَيْرَانٍ الْجَمِيعِ لِحَامُهَا

فقال تعليقا على استخدام الشاعر كلمتي العاقر والمطفل: «وذكر العاقر لأنها أسمن، وذكر المطفل لأنها أنفس»⁽¹⁷⁾، وهو الرأي نفسه الوارد عند ابن الأنباري⁽¹⁸⁾. وهذه النماذج التي وضحت لنا استفادته من ابن الأنباري قليل من كثير⁽¹⁹⁾.

وهذا الوضوح في استفادته من ابن الأنباري يقابله غموض وصعوبة تحديد مصادره الأخرى وخاصة ابن النحاس الذي لا نستبعد اطلاعه على شرحه والاستفادة منه، ولكن بصورة أقل من المصدر السابق، وخاصة لأن الشرحين يعتمدان على الأصول ذاتها، ويوردان المعلومات نفسها، بينما ينفرد ابن الأنباري بالبسط والاستفاضة مع إيراد مختلف المعلومات المفيدة. أما ابن النحاس فلعل غلبة اللغة على شرحه هي التي جعلت الزوزني يهمل الإشارة إليه، خاصة أنه كان يعرض من اللغة ما هو عام وبسيط ولا يحتاج في أكثر الأحيان إلى إسناده إلى مرجع معين، لهذا كله خفيت استفادته منه، ولعله اختزن معلوماته من دون تعيين أو تحديد.

ولكن هناك بعض المواطن التي يمكن القول - اجتهدا من دون جزم أو تحمس - إنها قد تكون من مرويات ابن النحاس استفاد منها الزوزني من دون الإشارة إليه، خاصة إذا وجدنا أنها لم ترد عند ابن الأنباري وطابقت ما جاء عند ابن النحاس، ومن هذه عرضه لبيت امرئ القيس:

مِكْرٍ مَقْرٍ مَقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَا كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ⁽²⁰⁾

فهو يعرض للغات المختلفة لكلمة «من عل» وهي ثمانى لغات أشار إليها كل من ابن الأنباري وابن النحاس، لكن ما ورد عند الزوزني أقرب إلى الأخير خاصة أنه اتفق معه في إيراد شاهد شعري على لغة «علا» وهو:

بَاتَتْ تَنْوُشُ الْحَوْضَ نَوْشاً مِنْ عَلَا نَوْشاً بِهِ تَقْطَعُ أَجْوَازَ الْفَلَاحِ

لكنه يختلف معه في تحديد من روى البيت فهو عنده الفراء، بينما ذكر ابن النحاس أنه يونس، وهذا الخلاف قد يشير إلى اعتماده على مصدر ثالث، ولكن ذلك أيضاً قد يكون إحدى محاولات الزوزني في الإضافة والتغيير.

ومثل هذا استعانته بشاهد شعري أيضاً أورده ابن النحاس في سياق حديثه عن بيت لبید:

فَعَلَا فُرُوعُ الْأَيْهُقَانِ وَأُطْفَلَتْ بِالْجَهْلَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا

حيث إن الشاعر أراد أن يقول: «أطفلت ظباؤها وباضت نعامها، لأن النعام تبيض ولا تلد الأطفال، ولكنه عطف النعام على الظباء في الظاهر لزوال اللبس»، ويورد ثلاثة شواهد أحدها تفرد به ابن النحاس وأورده في هذا الموضع ونعني به قول الشاعر:

يَا لَيْتَ زَوْجَكَ قَدْ غَدَا مُتَقَلِّداً سَيْفاً وَرَمَحاً

أي حاملاً رمحاً^(٢١).

وبصورة أوضح ذلك التطابق الذي نلمسه في حديثه عن «وفى» و«أوفى» في معرض شرحه لقول زهير:

وَمَنْ يُوفِ لَا يُذَمُّ، وَمَنْ يُهْدِ قَلْبُهُ إِلَى مَطْمَئِنِّ الْبَرِّ لَا يَتَجَمِّعُ

يقول: «وفيت بالعهد أفي به وفاء، وأوفيت به إيفاء، لغتان جيدتان والثانية أجودهما لأنها لغة القرآن، قال تعالى: «وأوفوا بعهدي أوف بعهدكم»⁽²²⁾، «وهو قريب من قول ابن النحاس»⁽²³⁾.

ولا أريد الاستطراد وراء هذه الملامح البسيطة فكثيراً ما كان يتقارب اتجاه المعنى أو الألفاظ المستخدمة عندهما، لكنها تظل استفادة ممكنة وإن لم تكن حتمية لعمومية الأخبار الواردة حولها وشيوعها⁽²⁴⁾.

الزوزني: نظرات فنية

تلك ملامح لبيان كيفية استفادته من مراجعته، وقفنا عند أهم مصدرين معروفين لشرح هذه القصائد مع ملاحظة أنه كان مقلا في اعتماده أو ذكره للأسماء التي أخذ منها، فهو ينفذ إلى القصد المطلوب دون الدخول في الخلافات الدقيقة، لذلك قلّت الأسماء الواردة في كتابه فلم تتجاوز العشرين اسما وهي غالبا ما تكون واردة عند ابن الأنباري أو الشراح الآخرين أو المراجع الأخرى.

وهذا العدد القليل إنما يعني أن الزوزني اهتم بالمادة المروية ولم يكن حريصا على إثبات أسماء أصحابها، فهو فقط يسند الرأي لصاحبه عندما يجد فيه خصوصية معينة، أما ما هو شائع وعام فحسبه أن يقدم خلاصة الرأي أو الخبر لأنه معني بالتعبير عن معنى البيت من أقرب الطرق وأكثرها دقة وتركيزا.

خصائص شرح الزوزني

إن المتأمل في هذا الشرح وما أحاط به من شهرة يدرك أن هناك خصائص معينة امتاز بها عن غيره من الشروح، فمع تقدير العلماء للمادة الجيدة والغزيرة التي توافرت في الشروح الأخرى فإن هذا الشرح استطاع من بين كل الشروح أن يكون صاحب قصب السبق حتى أصبح مرتبطا باسم العلاقات السبع، ونال حظوة عرفها مثقفو العربية، ولا شك في أن وراء هذا أسبابا كامنة في الشرح ذاته بأسلوبه وطريقته وملاءمته للأذواق وتغطيته لحاجة المتعلمين والمربين، وهو أيضا عون سهل وميسر ومبسط للقارئ، وسنحاول في السطور التالية أن نعرض لأهم هذه الخصائص من خلال الأمثلة الميينة والموضحة.

الحس الفني في الشرح

ونعني به الإحساس بفنية النص الشعري، وأنه الأصل الأول في الشرح مع محاولة الشارح الاقترب من روحه في التعبير عنه تعبيرا صادقا مؤديا للمعنى، وهذا الإحساس نلمسه في التصاقه الدائب بالبيت المشروح على العكس من الشراح الآخرين الذين قد تشدهم جزئية من الجزئيات

فينصرفون عن البيت، ومن هذا ينشأ الاستطراد، أما الزوزني فإنه لا يضع كلمة إلا وقد لمس وحدد فائدتها المباشرة مع النفاذ إلى الهدف الذي أرادته الشاعر أو الجو الذي أشاعه في بيته. وهو بهذا يحقق ما ذكره في صدر كتابه من أنه أملاه «على حد الإيجاز والاختصار على حسب ما اقترح على، مستعينا بالله على إتمامه» (25).

ولكي تتضح الصورة أمامنا ننظر إلى هذا البيت الجميل للحارث بن حلزة:

آنست نبأة وأفزعها القنَّاص عصرا وقد دنا الإمساء

في هذا البيت استطاع الشاعر أن يقيم بناء معبرا عن هدفه من التشبيه بعدة اعتبارات ذات دلالات عميقة، فهذه الناقة تشبه في سرعة سيرها سرعة نعامة ضخمة ذات أولاد تعيش في مفازة، وبعد أن حدد الشاعر خصائص هذه النعامة، وضعها في موقف الخوف حيث تكون أشد سرعة منها في غيره من المواقف، ولم يكتف بهذا بل أقام تركيبا غريبا، معبرا عن هذا الهدف، فهذه النعامة سمعت صوتا ثم دهمها القنَّاص وحدد بعد ذلك الزمن بدلالاته الخاصة «عصرا وقد دنا الإمساء»، وهذا التحديد الزمني فيه من النهار الرؤية ومن الليل الظلمة والخوف. كل هذه المؤثرات توحى لنا بالسرعة الكامنة في ذات النعامة والتي برزت في هذا الوضع الخاص والحدث الطارئ المثير للخوف والداعي إلى استخدام هذه القدرة. ولا نريد الاستطراد وراء شرح هذا البيت، ولكن حسبنا أن ننظر إلى الكيفية التي شرح بها الزوزني هذا البيت مع مقارنته بغيره من الشراح، ويكفي هنا أن نضع شرح ابن النحاس مثلا لشرح هذا البيت، ثم نعقبه بشرح الزوزني ليتضح الفرق:

يقول ابن النحاس: «آنست: أحست، والنبأة: الصوت الخفي، والقنَّاص: الصيادون، ويقال قانص وقناص وقنص. والعصر: العشي وسميت الصلاة باسم الوقت، كما سميت صلاة الظهر باسم الوقت، والعرب تسمي الغداة والعشي العصرين» (26).

ولنر الآن كيف يعرض الزوزني لشرح هذا البيت، يقول: النبأة: الصوت الخفي يسمعه الإنسان أو يتخيله. القنَّاص: جمع قناص وهو الصائد.

الإفزع: الإخافة. العصر: العشي.

يقول: «أحست النعامة بصوت الصيادين فأخافها ذلك عشيا وقد دنا دخولها في المساء، لما شبه ناقته بالنعامة وسيرها بسيرها بالغ في وصف النعامة بالإسراع في السير بأنها تؤوب إلى أولادها مع إحساسها بالصيادين وقرب المساء فإن هذه الأسباب تزيدها إسراعا في سيرها» (27).

إن نظرة مقارنة وسريعة تكشف البون الشاسع بين الشرحين في التعبير عن المعنى، وتبين أيهما أقرب إلى التعبير الفني الملائم، أما ابن النحاس فإنه لم يجد في البيت ما يثير الإشكالات اللغوية التي يجيد عرضها فاكتفى ببيان معنى الألفاظ من أبسط جهاتها وترك معناها المحدد المرتبط بالبيت إلى المسميات العامة، وأما الزوزني ففي هذا الشرح الموجز استطاع أن يعبر تعبيرا مناسبا عن هدف الشاعر وجسده بأجزائه الخفية، فهو يغادر الفهم اللغوي المباشر الذي مهد له بشرح المفردات وتحديداتها ثم رافق المعنى بتؤدة وأناة، فكان أشبه بمن يضع إطارا حول الصورة مع تجسيد ووضع خطوط معمقة تحت أهم الجوانب التي أجملها البيت الشعري من دون أن يخل بأي جزئية من جزئياته مهما كانت بسيطة، منطلقا من المعنى المباشر إلى العميق المركب. فهو مدرك تمام الإدراك اتجاه البيت الذي عرضه ضمن مستويين واضحين أحدهما حرفي ومعبّر عن المعنى بصورته المباشرة وهو قوله: «أحست هذه النعامة..» حتى قوله: «دخولها في المساء...».

هذه أول مرحلة، فكلامه هذا يكاد يكون نثرا عاديا لمعنى البيت أجمل فيه المعنى وفق منطوق المفردات كما هي.

لكن هناك مرحلة أخرى هي البعد الفني المقصود من هذه الصورة المتحركة، وتأتي كلمات الزوزني واضحة ومعبرة ودقيقة ومتلائمة مع روح البيت حيث ينبه إلى اتجاه التشبيه قائلا: «لما شبه ناقته بالنعامة وسيرها بسيرها»، فهو هاهنا يحدد التشبيه العام (الناقة = النعامة) ثم يوجه النظر إلى الجانب الخاص (سيرها = سيرها). فهذه الإشارة هي ربط للصورة العامة التي بدأت من البيت السابق والتي لا يمكن إغفالها لصلتها الوثيقة

بتتابع الصورة وتكاملها، ثم يكمل ما بدأه مركزا على عنصر المبالغة بقوله: «بالغ في وصف النعامة في الإسراع في السير بأنها تؤوب إلى أولادها مع إحساسها بالصيادين وقرب المساء»، فهذا السطر جمع عناصر متداخلة ومهمة، فالعودة إلى الأولاد لمثل هذه النعامة دافع للسرعة يحفزها ويزيد من إحساسها بالصيادين، واقترب المساء عنصر آخر يدفع إلى السرعة في هذا الظرف الخاص، كل هذا يحسه الزوزني في عبارته هذه، ويتضح إدراكه العميق من عبارته التي ختم بها شرحه موضعا لنا اتجاهه في الفهم حين قال: «فإن هذه الأسباب تزيدها إسراعا».

إن أهم ما أشاعه شرح الزوزني في النفس هو هذه الروح المعبرة بدقة والمجسدة لما في البيت الشعري معتصرا أهم ما في اللغة من دلالة وإبراز ما توحى به عبارات الشاعر فيشيع ويبلور أهم ملامح البيت ويصله بما سبقه لتكتمل الصورة المؤدية إلى الهدف العام من دون أن يفقدك الارتباط المباشر بالبيت الشعري.

الحس الفني في شرح المفردات

وطريقة الزوزني في هذا الجانب واضحة في ذهنه، فهو حريص تمام الحرص على إفادة قارئ كتابه، فإذا كان الإحساس الفني الرفيع يقف وراء هذا الشرح فإن وجود الأساس العلمي ضروري، لأنه يقدم للقارئ معلومات طيبة ذات طابع عام، بجانب كونها أساسا لفهم البيت الشعري، وهذا ما نلمسه في هذا الشرح المنظم والمركز الذي يقوم على عدة مستويات من الفهم في أقل عدد من الألفاظ وأكثرها نفاذا.

يبدأ شرحه بتفسير المفردات ذات الدلالة المعينة أو التي تحيطها صعوبة خاصة، فقد تكون لفظة ما مركزا محوريا لفهم البيت كله، فالحديث الأول للفظ هو الخطوة الأولى والمهمة التي لا يمكن تجاوزها، لذلك نجده يحرص على أن يقدم لشرح كل بيت بتوطئة يوضح بها الألفاظ.

ونلاحظ في شرحه للمفردات أنه يكتفي بالقليل، فيقدم الكلمة وما يرادفها الذي يعبر عن المعنى الدقيق في داخل البيت، أو يعرض الوجه المراد منها في هذا الموقع مع اختصار واضح، فهو مثلا يقدم في هذا البيت:

الزوزني: نظرات فنية

حتى إذا يَنْسَتْ وَأَسْحَقَ خَالِقَ لَمْ يَبْلِهْ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا
يقول: «الإسحاق: الإخلاق، والسحق: الخلق، الخالق: الضرع
الممتلئ لبنا» (28).

ويكتفي بتوضيح المفردات على هذه الصورة ثم يباشر شرح المعنى
بإيجاز، وفي مثل هذا البيت لا نجد في ألفاظه ما يحتاج إلى أكثر مما
قال، وما زاد على هذا ففضول يخرج عن اهتمامه.
وقد نجده في مرحلة أخرى أكثر اهتماماً بالألفاظ فيعطيهما حقها من
البيان وتحديد اتجاهها في داخل البيت وربطها بالسياق العام، يقول تعليقا
على بيت الحارث:

مُكْفَهَرًا عَلَى الْحَوَادِثِ لَا تَرُ تُوهُ لِلدَّهْرِ مُؤَيِّدُ صَمَاءٍ

«الكفهرار: شدة العبوس والقطوب. الرتو: الشد والإرخاء جميعا، وهو
من الأضداد، ولكنه في البيت بمعنى الإرخاء. المؤيد: الداهية العظيمة،
مشتقة من الأيد والآد وهما القوة. الصماء: الشديدة، من الصمم الذي هو
الشدّة والصلادة والبيت من صفة الأرعن...» (29).

فهذا الشرح لهذه الألفاظ وإن اتسم بالتركيز فإنه أعطى كل كلمة
حقها وبين اتجاه دورها في البيت، فالمعنى المقابل لها هو المطابق لسياقها
فيه، لذلك نجده يحرص على تركيز وتوضيح معنى كلمة «الرتو» لأنها من
الأضداد، فحدد معناها الخاص داخل البيت حتى لا يذهب القارئ إلى
النقيض، فتوجيهه منسجم مع اتجاه المعنى في البيت كله، فهو المؤدي إلى
المراد، لذلك أتبع هذا التوضيح بآخر يشمل البيت كله مبينا أنه صفة
للأرعن وهو الجبل الذي قد شبهوا أنفسهم به، لذلك فالمقام مقام شدة
وقوة، فكان نفي الرخاوة عنه أقرب إلى المراد.

ولم يخل تفسيره للألفاظ من بعض الملامح اللغوية المفيدة التي تساعد
على جس المعنى جسا عميقا، وذلك حين أشار إلى أن الكفهرار هو شدة
العبوس وأن المؤيد آتية من القوة.. إلخ. فهذه المترادفات تصب في مصب
واحد هو القوة والبأس وهو ما يريد الشاعر إيصاله من خلال بيته فكان
شرحه له تعبيرا مباشرا عن المعنى وليس معلومة لغوية عامة أو أن ما
يخص البيت منها جزء يسير أو بسيط.

وهناك مستوى خاص من الألفاظ فيها من خصوصية البيئة شيء كثير، لذلك يكون فهمها ضمن وسطحها مع التفصيل اللازم حتى يتضح تأثيرها في السياق وهذا يتطلب وقفة مطولة ليس دافعها رغبة التفصيل اللغوي لكنها الضرورة التي دفعته إلى ذلك، ولكي تتضح جوانب محاولاته التفصيلية نتأمل هذا المثال:

تَرَبَّعَتِ الْمُقْصِنِينَ فِي الشُّوْلِ تَرْتَعِي حَدَائِقَ مَوْلَى الْأُسْرَةِ أَغِيدِ
في شرحه لهذا البيت تبرز جوانب لطيفة، منها وقوفه أمام الألفاظ الغريبة الخاصة بالبيئة كشفاً عن معناها كشفاً لغوياً دقيقاً يخدمه فيما بعد في أداء المعنى على أكمل وجه، فهو يسوق شرحه للألفاظ على هذا النظام:

التربيع: رعي الربيع والإقامة بالمكان واتخاذ ريعاً.
القف: ما غلظ من الأرض وارتفع ولم يبلغ أن يكون جبلاً، والجمع قفاف.
الشول: النوق التي جفت وقلت ألبانها، الواحدة شائلة بالتاء لا غير.
وأما الشول فجمع شائل من: شال البعير بذنبه إذا رفعه يشول شولاً، ويقال: ناقة شائل وجمل شائل. والشول الارتفاع ويعدى بالباء، والإشالة الرفع.

الارتعاء: الرعي، إذا اقتصر على مفعول واحد عن الرعي.
الحدائق: جمع حديقة وهي كل روضة ارتفع أطرافها وانخفض وسطها، والحديقة البستان أيضاً، سميت لإحداق الحائط بها، والإحداق: الإحاطة.

المولي: الذي أصابه الولي وهو المطر الثاني من أمطار السنة، سمي به لأنه يلي الأول، والأول: الوسمي، سمي به لأنه يسم الأرض بالنبات، يقال: ولي المكان يولي فهو مولى إذا أمطر الولي.

سر الوادي: سرارته: خيره وأفضله كلاً، والجمع الأسرة والسرارة.
الأغيد: الناعم الخلق، وتأنيثه غيداء، والجمع الغيد، ومصدره الغيد⁽³⁰⁾.

فتحن نلاحظ في هذا البسط من شرح المفردات أنه أعطى كل كلمة حقها من الشرح بما يخدم دورها وهي في أغلبها ليست محل خلاف في المعنى العام ينعكس على فهم البيت، لكنها تحوي في داخلها صعوبة

خاصة آتية من خصوصيتها في البيئة، فحاول أن يقدم إزاء كل لفظة ما يكشف معناها، لذلك شرح بعضها بإيجاز كما نلاحظ من شرحه للكلمات: «تربع - القف - الارتعاء - الأسرة - الأغيد»، وهذا المستوى قد ترافقه أحيانا بعض الإضافات وفق طبيعة كل لفظة، فنجد يحدد كلمة «التربع» في معناها العام بينما يقدم في شرحه لكلمة «القف» نوعين من المعلومات أولهما خاص بالمعنى الدقيق المحدد، والآخر يشير إلى جمعه كإفادة عابرة، ومثل هذا بيانه لكلمة «الارتعاء» التي حدد معناها حين تقتصر على مفعول واحد وقس على هذا بقية الكلمات.

أما المستوى الآخر الذي حاول فيه الزوزني الخروج عن اقتصاده المؤلف في شرحه للمفردات فهو تلك الوقفة المبسطة نسبيا التي حاول فيها إبراز قدرته اللغوية، وليعطي هذه الألفاظ مدى متسعا لإحساسه أن فهم البيت محتاج إليه، وهذا ما لمسناه في شرحه للكلمات الثلاث «الشول - الحقائق - المولى»، ولكل كلمة من هذه الكلمات صفة محددة أراد إبرازها، فأولاهها صفة محددة لها مسماهما الخاص ولكنها قد تختلط بقرينتها الدالة على الارتفاع، فمع أن المادة واحدة فإن تحديد مسماهما وضبطها يدفعان إلى فهمها في ضوء ما تؤديه من معنى في البيت، لذلك حرص على إيراد الكلمتين مع التأكيد على الكلمة المرادة في المعنى. أما كلمة «الحدائق» فليس فيها ما يحتاج إلى بيان سوى فهم أصلها اللغوي البعيد مع مكتسباته في المدينة كما لاحظها الزوزني. ويلحق بهذا استطراده الآخر لشرح كلمة «الولي» وهو ما حرص الشراح على إبرازه وتحديد مصدره.

وهذا الاستطراد والإسهاب في شرح الألفاظ ظل دائما يمثل المدخل الأول، فتعامله مع الألفاظ تعامل من يريد الوصول إلى فهم البيت والإحاطة بما يريد أن يقوله الشاعر، لذلك كان يحرص على هذا المدخل حرصا بينا مع المحافظة في أغلب الأحيان على الاختصار والتركيز.

ضمن هذا الخط، خط إيضاح الألفاظ وتداخل شرحه لها بالمعنى، ما نلاحظه مثلا في موقفه ليس أمام اللفظة المفردة، لكن تحليله للتركيب اللغوي الذي يؤدي معنى معيناً ومحدداً داخل البيت، فهو هنا ليس شرحاً

للكلمة مفردة في ضوء الفهم اللغوي العام، ولكنه ذلك التداخل بين العام والشائع، مضافا إليه بعده الخاص داخل البيت، وليكن مثالنا هذا البيت لامرؤ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَارْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلْكَلٍ

فقد وقف أمام أهم ثلاثة مقاطع مثلت أساس الفهم اللغوي للبيت، لذلك فصلها ووضعها في إطارها السليم الذي يستطيع من خلاله أن يستوي لديه فهم النص: «يقول: فقلت لليل لما مد صلبه: يعني لما أفرد طوله، واردف أعجازا، يعني ازدادت مآخيره امتدادا وتطاولا، «نواء بكلكل» يعني أبعد صدره، أي بعد العهد بأوله»⁽³¹⁾.

في هذا التفسير يعطينا معنى استواء اللفظ في صيغة معينة، فالزوزني حريص كما سنلاحظ فيما بعد على أن يجسد المعنى الحرفي أولا لينفذ بعد ذلك إلى الشرح الدلالي، لكن مستويات الشرح عنده قد تتخذ ما هو أعمق من هذا في البحث عن دور اللفظ داخل البيت من الوجهة الفنية البحتة حين يؤدي اللفظ دورا متميزا وأساسيا، بحيث يستوي المعنى الكلي ضمن المدار الذي يدور فيه هذا اللفظ.

وهذا النوع يكثر عنده لأنه في تعامله مع الألفاظ يسعى دائما إلى اعتصار فنياتها وحدها الشعري المتميز المكتسب من خلال التركيب العام للبيت، وخاصة إذا كان هذا اللفظ يحتمل عدة احتمالات تتحدد وفق طبيعة السياق العام، وهذا النوع كثير لأنه مرتبط بالفهم اللغوي العام، لذلك يحرص الزوزني على اللفظ ومتابعته وفق كل تفسير ويتابع الأقوال المختلفة حوله ويضع الخطوط الرئيسية لاستواء المعنى وفهم البيت فهما معقولا تبعا لاتجاهات هذه الآراء، وهذا ما نلاحظه في هذا البيت مثلا:

مُسْعَشَعَةٌ كَأَنَّ الْحَصَّ فِيهَا إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا

في شرح هذا البيت دارت حوله مجموعة من الآراء متابعة للفظ «سَخِينَا» وتتحصر في محورين، أولهما خاص بالرواية والآخر اختلاف حول نوعية اللفظ.

الرواية تتنازع بين روايتين، أولاهما المشهورة وهي «سخينا» بالسین والخاء، والأخرى «شحينا» بالشين والحاء، وهو يقدم المعنى وفق هذه الرواية قائلا: «ويروى شحينا بالشين المعجمة، أي إذا خالطه الماء مملوء به.. يريد أنها حال امتزاجها بالماء وكون الماء كثيرا تشبه هذا النور»⁽³²⁾.

أما الرواية الأولى فهي المعروفة والمثبتة في صدر الشرح، وهي تدور في إطارين هما كونها فعلا أو صفة فيقول: «اسقينها ممزوجة بالماء كأنها، من شدة حمرتها بعد امتزاجها بالماء، ألقى فيها نور هذا النبت الأحمر، وإذا خالطها الماء وشربناها وسكرنا جدنا بعقائل أموالنا وسمحنا بذخائر أعلاقنا، هذا إذا جعلنا «سخين» فعلا، وإذا جعلناها صفة كان المعنى: كأنها حال امتزاجها بالماء وكون الماء حارا، نور هذا النبت»⁽³³⁾.

فهو في هذا الفهم اللغوي شكل أساس المعنى المحوري الذي سيتحدث عنه، وكما لاحظنا فقد أحسن التعبير عنه إحسانا طيبا ولصيقا بالمعنى وباحتمال اللغة المباشرة مع طراوة في العرض وحرص على تقديم اتجاهات القول. وهو لم يقف عند حدود فهم كل رواية على حدة فقط ولم يهتم بشرح المفردات، بل تابع العلماء وأخذ عنهم اتجاه الكلمة ومن ثم الجملة، وهذا لا يمثل خروجاً عن حدود الشرح الفني ولكنه أساس من أسسه.

خطوة أخرى:

ولعل هذه المرحلة تسلمنا بدورها إلى خطوة أخرى أكثر تطورا ودخولا في الفهم الفني للغة حين يبرز إحساس الزوزني الدقيق بصيغة ما تقدمها لفظة أو تركيب فيتابعهما جامعا الاحتمالات الممكنة للصفة أو الصورة الفنية التي أراد الشاعر إشاعتها في البيت، ومثل هذا بيت طرفة:

نداماي بيض كالنجوم وقينةً تروح علينا بين بُردٍ ومُجسدٍ

ففي مجمل شرحه لهذا البيت أدى معناه بدقة ووقف أمام كلمة محورية في الرسم الفني الذي رسمه أو أراده لأصحابه حين وصفهم بأنهم بيض، فنجد الشارح يتابع هذه الصفة بهذه الصورة الوافية والواعية لهدف الشاعر ولإمكانات اللفظ داخل البيت يقول:

- 1 - وصفهم بالبياض تلويحا إلى أنهم أحرار ولدوا حرائر ولم تعرف الإماء فيهم فتورثهم ألوانهم.
 - 2 - أو وصفهم بالبياض لإشراق ألوانهم وتلألؤ غررهم في الأندية والمقامات ولم يلحقهم عار يعيرون به فتتغير ألوانهم لذلك.
 - 3 - أو وصفهم بالبياض لنقائهم من العيوب، لأن البياض يكون نقيا من الدرن والوسخ.
 - 4 - أو لاشتهارهم، لأن الفرس الأغر مشهور فيما بين الخيل⁽³⁴⁾.
- وهذه الاتجاهات الأربعة كلها تبدأ من البياض بمعناه المادي لتصب في الدلالة المعنوية التي قصدها الشاعر، فالبياض هنا مقصود لما يوحيه في النفس من هذه المعاني التي جمع شملها الزوزني ووضعه أمام هذه الصفة المتميزة، فأى جهة من الجهات إنما هي تجسيد لهدف البيت ومحقة للصفة المرادة، لذلك نجده يختتم قوله بكلمة عامة جامعة قائلا: والمدح بالبياض في كلام العرب لا يخرج عن هذه الوجوه ليجعل بعد ذلك المعنى كله بإيجاز واختصار قائلا: ندأى أحرار كرام تتلألأ ألوانهم وتشرق وجوههم...».
- إن هذا التعامل الخاص مع الألفاظ عند الزوزني يوضح لنا النظرة الفنية التي ينظر من خلالها مستخرجا اتجاه الصور الفنية، مجددا بدقة دور الكلمة للمتميز داخل البيت فيساعد القارئ على النفاذ إلى معناه بيسر واتساع في النظرة الفنية. وشرح المفردات عنده ليس شرحا لغويا منفصلا عن معناه الدقيق والمباشر داخل البيت، ولكنه جس للخيط الدقيق الواصل بين معناه العام ودوره الخاص، مع ملاحظة تلازم هذين وتداخلهما، فمعنى اللفظ الأصلي هو أساس الفهم ولكن إذا غلبت على بعض الشراح نزعة المتابعة والاستطراد فإن الزوزني حريص على الاختصار والتركيز ومس الجانب الذي يراه مهما لتوضيح مقصده داخل البيت فقط واتجاهه إلى الاستطراد لا يخرج عما عرضنا.

الحس الفني في شرح المعنى

يتبع بيان الألفاظ مدخل أولي للمعنى العام، وعندما نقول معنى عاما لا نعني تلك الصورة النثرية البسيطة التي تمثلت في صفة غالبية عند كل الشراح، ولكننا نقصد تلك اللمسات ذات الجانب الفني التي

تعبّر تعبيراً جيداً عما يريد الشاعر قوله وإيصاله إلى الناس حين ينفذ الشارح في أحيان كثيرة إلى جوانب عميقة ضمن إطار الفهم العام الذي ييسره عصره، فنحن نجد في عبارته، مهما كانت مركزة، من المعلومات ما يجعلنا نصل إلى فهم البيت وصولاً فنياً بحيث لا تتنازع أي أمور أخرى.

وفي تعبيره عن معنى البيت لا يقف موقفاً سلبياً إزاء إحياء المعنى فهو يحرص على رسم إطار خاص يبرز فيه معنى كلام الشاعر إبراز رجل فاهم لدقائقه. ولننظر إلى هذين البيتين لنرى كيفية تعبيره عنهما:

فَقَضُوا مَنَايَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلَى كَلٍّ مُسْتَوِيلٍ مُتَوَخَّمٍ

«يقول فأحكموا وتمموا منايا بينهم أي قتل كل واحد من الحيين صنفاً من الآخر، فكأنهم تمموا منايا قتلهم، ثم أصدروا إبلهم إلى كلاً وبيل وخيم، أي ثم أقلعوا عن القتل والقراع واشتغلوا بالاستعداد له ثانياً كما تصدر الإبل فترعى إلى أن تورث ثانياً، وجعل اعتزامهم على الحرب ثانياً والاستعداد لها بمنزلة كلاً وبيل وخيم، وجعل استعدادهم للحرب أولاً وخوضهم غمراتها وإقلاعهم عنها زمناً وخوضهم إياها ثانياً بمنزلة رعي الإبل أولاً وإيرادها وإصدارها ورعيها ثانياً، شبه تلك الحالة بهذه الحالة. ثم أضرب عن هذا الكلام وعاد إلى مدح الذين يعقلون القتلى ويدونها» (35).

في هذا البيت نلاحظ أنه قد التزم بمعنى البيت المباشر خصوصاً الشطرة الأولى التي بسطها بسطاً يحدد مدلولها، لينتقل إلى صورة الإبل التي أصدرت إلى كلاً وبيل وخيم. والتزامه بمعنى البيت الحرفي في أولى مراحل شرحه سنة سار عليها، فهو يقدم مدلول الألفاظ الحرفي ليتبعها مباشرة بالمدلول الأعرق معيذاً تركيب المعنى على ضوء هذا الفهم الجديد، وهذا ما نلاحظه في قوله: «أي أقلعوا عن القتال.. إلخ». ففي هذا البيان، وإن لم يبتعد عن منطوق البيت ومعناه المباشر جسداً كلماته المركزة محدداً معناها وموضحاً اعتماداً على فهمه للرعي والإصدار في صورتها الحقيقية والرابط بينهما وبين ما أراد الشاعر أن ينقله من هذا التشبيه موضحاً بأنه «شبه تلك الحالة بهذه الحالة».

وبيت زهير هذا يحوي فكرة ورأيا محددا جسده صورة معينة، أراد الشاعر من خلالها أن يوصل فكرة الاستبشاع لهذا الأمر، وهذه من لوازم طريقة زهير التي اصطبغ بها شعره حيث الفكرة المستترة، فهو وإن كان يقصد الجمال الفني فإنه يحرص على الوصول إلى الفكرة النهائية المشبعة برأي معين. لذلك كان الزوزني حريصا على الالتصاق بكلمات زهير مع التعبير عنها بما يتلاءم مع هذا الخط الخاص للشاعر.

أما البيت الآخر فهو بيت لبيد:

مشمولة غلثت بنابت عرْفَج كدُخانٍ نارٍ ساطعٍ أسنامُها

يقول: هذه النار قد أصابتها الشمال وقد خلطت بالحطب اليابس والرطب الغض كدخان قد ارتفع أعاليها، وسنام الشيء أعلاه، شبه الغبار الساطع من قوائم العير والأتان بنار أوقدت بحطب يابس تسرع فيه النار وحطب غض، وجعلها كذلك ليكون دخانها أكتف فيشبه الغبار الكثيف، ثم جعل هذا الدخان الذي شبه الغبار به كدخان نار قد سطع أعاليها في الاضطرام والالتهاب ليكون دخانه أكثر، وجر «مشمولة» لأنها صفة لمشعلة. وقوله: كدخان نار ساطع أسنامها، صفة أيضا، إلا أنه كرر قوله «كدخان» لتفخيم وتعظيم القصة من مثل:

أرى الموت لا ينجو من الموت هاريه وهو أكثر من أن يحصى⁽³⁶⁾

فهذا البيت عبارة عن صورة معبرة سبقتها بعض أطرافها في الأبيات السابقة حيث صور مرور الفصول على هذا العير وهذه الأتان وتعرضهما لريح الصيف الحارة ثم يجسد اندفاعهما إلى الماء في البيت السابق لهذا البيت حيث قال:

فتنازعا سبطاً يطيرُ ظلَّالُهُ كدُخانٍ مُشعَلٍ يُشَبُّ ضرامُها

وقد عبر الزوزني عن معنى هذا البيت الأخير قائلا:

فتجاذبت العير والأتان في عدوهما نحو الماء غبارا ممتدا طويلا كدخان نار موقدة تشعل النار في دقائق حطبها، وتلخيص المعنى: أنه جعل الغبار الساطع بينهما بعدوهما كثوب يتجاذبان، ثم شبهه في كثافته وظلمته بدخان نار موقدة⁽³⁷⁾.

من هذا الشرح ينفذ إلى البيت المقصود الذي قدمنا شرحه والذي هو صورة تؤدي معنى مختلفا في اتجاه التعبير عن بيت زهير صاحب الرأي والحكمة، لذلك يحاول تجسيدها ويعبر عنها تعبيرا يصل إلى القارئ وصول متذوق وإمام متمكن وحاذق النظر. لذلك نلاحظ أنه بعد أن يفرغ من شرح الألفاظ وبيان معناها بإيجاز وينفذ إلى هذه الصورة محاولا الوصول إلى أدق جزئياتها ما أمكنه، يدير اتجاه الشرح ضمن مستويات عدة، فيبدأ أولا بشرح معنى البيت قائلا: «هذه النار... وسنام كل شيء أعلاه».

فهذا المستوى من شرح المعنى إنما هو محاولة للخروج من إसार ألفاظ ليبيد، فنحن نعرف أن ألفاظه تمتاز بوعورة آتية من خصوصية التعبير عنده، لذلك حاول الشارح أن يعيد كلام ليبيد بأسلوب مبسط، ولنقل إنه صاغه بلغة تتلاءم مع مفردات القارئ في عصره، فحين نتفحص كيفية تعبيره نجده قد عبر عن كل لفظ بما يلائمه على هذه الصورة: «مشمولة = هذه النار قد أصابتها الشمال، غلثت بنابت عرفج = خلطت بالحطب اليابس والرطب، كدخان نار ساطع أسنامها = كدخان نار قد ارتفع أعاليها، وسنام كل شيء أعلاه».

فهذا تعبير عن الكلمات بلغة مناسبة ومؤدية للمعنى ليتجاوزها إلى ما هو أقرب إلى الفنية فيقف وقفة من يملك نظرا جيدا في فهم الشعر، ملتفتا إلى أدق ما في البيت حين قال: «شبه الغبار الساطع... الغبار الكثيف»، فهو هنا قد حدد أول مراحل التشبيه في المعنى مع وضع اليد على العلة المستترة التي قصدها الشاعر ومنها ينطلق إلى تكملة الصورة المركبة والمتجانسة في البيت، ثم جعل هذا الدخان... ليكون دخانه أكثر. فقد أحاط شرحه هذا بالصورة وبين دقائقها وتابعها متابعة واعية، ولعل أبرز مراحل وعيه هذه اللفتة التي ختم بها قوله والتي كشفت انتباهه لما في الصورة من تكرار تمثل في أن الشاعر جعل الغبار كالنار المشتعلة التي هبت عليها ريح الشمال وخلطت بنابت عرفج، وشبه النار المشتعلة بدخان نار ساطع أسنامها، وهذه أيضا صفة من جنس الصفة السابقة، لذلك قال: «وجر مشمولة لأنها صفة.. وهو أكثر من أن يحصى».

فهذه السطور استطاعت أن تجسد الصورة وكشفت عن شارح مالك
لناصية المتابعة الدقيقة للصورة الفنية التي جسد فيها لبيد انطلاق الأتان
والعير واعتكار الغبار تحتها وسطوع ذراته، مما يمكننا من أن نقول إن
الزوزني وإن انطلق من قاعدة لغوية مشتركة مع الشراح فإن اهتمامه بما
في البيت من طبيعة خاصة جعله يوظف فهمه اللغوي باقتدار للوصول بنا
إلى مشارف طبيعة فهم الشعر.

ويبدي الزوزني اهتماما واضحا بالآراء المختلفة والاجتهادات المتعلقة
بالقصائد التي يشرحها فيعرضها معتمدا أهم ما فيها من دون أن
يحرص على ذكر الأسماء، فيركز هذه الآراء في سطور وكلمات قليلة ثم
يختار ويرجح ويضيف ما يراه متلائما مع فهمه للبيت، ففي شرحه لبيت
امرئ القيس:

أَغْرَكْ مَنِي أَنْ حَبَّكَ قَاتَلِي وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمَرِي الْقَلْبَ يَفْعَلْ

نجده يقدم لنا مستويات واتجاهات عدة، فمع استعانتها المعقولة
بما ورد في مصادره نجده يبدأ بشرح المعنى شرحا حرفيا لا محل فيه
للاختلاف مع بيان الاستفهام البلاغي والاستشهاد، يقول: «يقول قد
غرك مني كون حبك قاتلي وكون قلبي منقادا لك بحيث مهما أمرته
بشيء فعله...» (38).

فقد حدد الاتجاه العام للمعنى بأقل قدر من الكلمات ليعود إليه
في صورة أكثر تفصيلا وابتعادا عن الحرفية المباشرة فيقول: «وقيل بل
معناه: قد غرك مني أنك علمت أن حبك مذلي. القتل: التذليل، وأنك
تملكين فؤادك فمهما أمرت قلبك بشيء أسرع إلى مرادك فتحسبين
أني أملك عنان قلبي كما ملكت عنان قلبك حتى يسهل علي فراقك كما
سهل عليك فراقي».

فهذه النظرة بعدت عن الحرفية في المعنى إلى الإمكانات القائمة
لتوجيه الفهم، فقد اتجه شرحه لكلمة «قاتلي» لا على حقيقة معناها
بل على دلالاته عند العاشقين وهو التذليل، فعلى ضوء هذا الفهم لهذه
اللفظة من جهة ولالإمكان القائم في البيت نفسه أدار المعنى على
ركيزتين هما:

1 - حبك مذل لي.

2 - أنت تملكين فؤادك.

وهذه المقارنة بين وضعين من أوضاع القلب أسلمته إلى تلمس نقطة دقيقة هي الفرق بين قلبين، قلبه المأمور وتوهمها أنه يملك قلبه قياسا على أنها مالكة لقلبها، وهذا يوصل إلى نتيجة أخرى هي توهمها بأنه سهل عليه فراقها كما سهل عندها فراقه.

وهناك رأي آخر لصيق بالمعنى الظاهر بينه قائلًا: «ومن الناس من حملة على مقتضى الظاهر وقال: معنى البيت: أتوهمت وحسبت أن حبك يقتلني وأنتك مهما أمرت قلبي بشيء فعله؟ قال: يريد أن الأمر ليس على ما خيل إليك، فإني مالك زمام قلبي»، ولا يقف الزوزني هنا موقف من يعرض الرأي فقط ولكنه يدلي برأيه قائلًا: «والوجه الأمثل هو الوجه الأول، وهذا القول أرذل الأقوال لأن مثل هذا الكلام لا يستحسن في النسب بالحبيب»، فهو أولاً يرجح الرأي الأول لأنه المنسجم مع نوعية العلاقة بين محب ومحبوته، لذلك جاء تعليقه العام على تنافي هذا القول مع أسلوب النسب عند القدماء، حيث المحب يكون خاضعاً لحبيبه مذلًا نفسه لها وهذا ما يوحي به الشرح الأول.

وتعليقه هذا يرد على ما ذكره النقاد العرب وعابوه على امرئ القيس حين قالوا: «إذا كان هذا لا يغرفما الذي يغرف»، ففي تفسيره الأول يزيل عن بيت امرئ القيس هذا الفهم. لذلك رجحه لأنه رأى فيه تعبيراً أكثر نفاذاً في الغزل.

لكن هذا الفهم قد يصطدم مع معنى البيت التالي الذي يدعوها فيه إلى أن تسل ثيابه من ثيابها إذا ساءتها منه خليقة، يقول:

وإن تك قد ساءتك مني خليقةً فسلى ثيابي من ثيابك تنسل

لكن الشارح الواعي المركز على اتجاهات المعنى ودلالاتها قادر على أن يجعل الرأي الذي ساقه مطرداً ومنسجماً مع سياق الأبيات المتتالية، لذلك قدم معنى هذا البيت الأخير قائلًا: «وقال: إن ساءك شيء من أخلاقي فاستخرجي ثيابي من ثيابك أي ففارقيني

وصارميني كما تحبين، فإنني لا أؤثر إلا ما آثرت، ولا أختار إلا ما اخترت لانقيادي لك وميلي إليك، فإذا آثرت فراقني آثرته، وإن كان سبب هلاكي وجالب موتي»⁽³⁹⁾.

شرح هذا البيت يؤكد اطراد التفسير الذي قدمه على الآخر وإن كان هذا الاتجاه في التفسير يبتعد قليلا عن المعنى اللصيق للبيت ولكنه يقترب من المفهوم الشائع الذي يظهر العاشق مستسلما لحبيبه خاضعا له مستجيبا لرغباته.

وقد قدم لنا مستويين من الفهم متقاربين في مؤداهما العام ولكنهما يختلفان في بعض التفاصيل الدقيقة، وهذا ما نلاحظه مثلا في بيت عنتر:

هَلْ غَادَرَ الشَّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمٍ⁽⁴⁰⁾

ففي شرحه لهذا البيت نظر إلى الاستفهام الذي صدر به وبالتالي تصدر القصيدة كلها، ومس جزءا أصيلا من تركيب القصيدة العربية الجاهلية، فالأثر الذي تركه هذا الاستفهام ينعكس على فهم البيت، لذلك يقدم الشرح المتلائم مع مستويات المعاني المختلفة، يقول: «هل تركت الشعراء موضعا مسترقعا إلا وقد رقعوه وأصلحوه؟ وهذا استفهام يتضمن معنى الإنكار، أي لم يترك الشعراء شيئا يصاغ فيه شعر إلا وقد صاغوه فيه»، فهذا هو اتجاه المعنى العام فقد وجهه النظر إلى طبيعة هذا الاستفهام البلاغي.

وينفذ بعد ذلك إلى التعبير عن المعنى الذي يقدمه تبعا للتفسير اللغوي لكلمة «متردم» الذي قدمه في صدر كلامه وهو الواهي، والتردم أيضا مثل الترتم وهو ترجيع الصوت مع تحزن، فهذان التفسيران اللغويان مقبولان ومنسجمان مع طبيعة البيت، لذلك قال مراعي هذين الوجهين: «وتحرير المعنى: لم يترك الأول للآخر شيئا، أي سبقني من الشعراء قوم لم يتركوا لي مسترقعا أرقعه ومستصلحا أصلحه. وإن حملته على الوجه الثاني كان المعنى: إنهم لم يتركوا شيئا إلا ورجعوا نغماتهم بإنشاء الشعر وإنشاده في وصفه ورصفه...».

إن هذين المثالين قدما لنا الكيفية التي كان الزوزني يشرح بها أبيات القصيدة مستحضرا أهم ما قيل ومقدما الاحتمالات الممكنة معتمدا على الفهم المنفتح لدور الكلمات والتراكيب في الموقف العام للقصيدة.

وهذا لا يعني أن الزوزني حريص على حشد كل الآراء والاجتهادات المختلفة، فمن سمات شرحه المتميزة قدرته على التركيز في أداء المعنى سواء في إطلاته الاضطرارية التي تدفعه إليها حاجة البيت أو محاولته الجيدة في التعبير عن بعض الأبيات بتركيز واضح، مع إيصال جانب مهم أراد إبرازه والإشارة إليه، فيقدمه في أقل الكلمات وأكثرها نفاذاً إلى المراد منه، فيقول مثلاً موضحاً بيت لبيد:

أَسْهَلْتُ وَانْتَصَبْتُ كَجَذْعٍ مَنِيفَةٍ جَرْدَاءٍ يَحْصُرُ دُونَهَا جُرَامُهَا

وانتصبت الفرس أي رفعت عنقها، كجذع نخلة طويلة عالية تضيق صدور الذين يريدون قطع حملها لعجزهم وضعفهم عن ارتقائها، شبه عنقها في الطول بمثل هذه النخلة، وقوله: كجذع منيفة، أي كجذع نخلة منيفة (41).

ففي هذا الشرح الوجيز الذي تقيد فيه بمفهوم الألفاظ المباشر عبر عن معنى البيت تعبيرا بسيطا بأسلوب فني مقبول وقد ربطه بالبيت السابق له حتى تتم حلقات الفهم مع المحافظة على التركيز. ويمكن أن نضع بجانب هذا البيت بيتا آخر لبيد أيضا سلك الزوزني السلوك نفسه في شرحه مع المحافظة على التركيز، فيقول تعليقا على هذا البيت:

أَوْ مَلْمَعٌ وَسَقَتْ لِأَحْقَبٍ لَاحَهُ طَرْدُ الْفُحُولِ وَضَرْبُهَا وَكِدَامُهَا

يقول: إنها صهباء أو أتان أشرفت أطباؤها باللبن وقد حملت تولبا لفحل أحقب قد غير وهزل وذلك الفحل طرده الفحول وضربه إياها وعضه أو طرد الفحول وضربها وعضها إياه.

وتلخيص المعنى: أنها تشبه في شدة سيرها هذه السحابة أو هذه الأتان التي حملت تولبا لمثل هذا الفحل الشديد الغيرة عليها فهو يسوقها سوفا عنيفا (42).

فقد جمع هنا العناصر المكونة للشرح مع مراعاة اختلاف الألفاظ، وحافظ كذلك على ارتباط البيت بما سبقه، خصوصا أن الشاعر قد انتقل من وصف ناقته بالصهباء إلى وصفها بالأتان ذات الفحل الشديد الغيرة. فتركيزه وإيجازه لم يسقط شيئا من أساسيات فهم البيت بل إنه قربه في صياغة محددة ودقيقة.

ومثل هذا النوع من الشرح المركز نماذج كثيرة غنية بما تشيعه من إشباع معقول لاتجاه البيت ومعناه، بل إنه يلتمس أدق الأجزاء ويحدد إطار الصورة المرسومة في البيت مع ما قد يكون فيها من دقة وغرابة كما نلاحظ في شرحه لبيت طرفة الذي يصف فيه آثار النسع على الناقة:

كَأَنَّ غُلُوبَ النَّسْعِ فِي دَايَاتِهَا مَوَارِدَ مِنْ خَلْقَاءَ فِي ظَهْرِ قَرْدَدٍ

يقول: إن آثار النسع في ظهر هذه الناقة وجنيها نقر فيها ماء من صخرة لمساء في أرض غليظة متعادية فيها وهاد ونجاد. شبه آثار النسع أو الأنساع بالنقر التي فيها الماء في بياضها، وجعل جنبها صلبا كالصخرة المساء، وجعل خلقها في الشدة والصلابة كالأرض الغليظة (43).

ففي هذا الشرح المركز تعبير عن المعنى في صورته المباشرة من دون توجيه خارجي بعيد، ثم يعقب هذا كله بالدخول في مجال التعبير البلاغي إذ يجس التشبيه مبينا من خلاله الزاوية الخاصة التي قصدها الشاعر. ونلاحظ كذلك في هذه الأمثلة كلها سهولة التعبير وبساطته ونفاذه إلى المراد في يسر مع المحافظة على الترتيب في حلقات المعنى المترابطة إذ تسلمنا كل جزئية إلى ما يليها وهكذا، فلا يجد القارئ أي مشقة في المتابعة والفهم.

ونلمس كذلك وعيه بالجوانب النفسية فيشير إليها إشارة المدرك لها المحيط بجوانبها، وهذه ثلاثة أمثلة توضح هذا الإدراك: المثال الأول وشرحه لبيت امرئ القيس:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِ بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَلِ

يقول: لما ضجر بتطاؤل ليله خاطبه وسأله الانكشاف، وخاطبه ما لا يعقل يدل على فرط الوله وشدة التحير، إنما يستحسن هذا الضرب في النسيب والمرائي وما يوجب حزنا وكآبة ووجدا وصباية (44).

المثال الثاني شرحه لبيت زهير:

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ضَعَائِنِ تَحْمَلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرُثْمٍ
«يقول: فقلت لخليلي: انظريا خليلي هل ترى في الأرض العالية من فوق هذا الماء نساء في هودج على إبل؟ يريد أن الوجد برح به والصبابة ألحت عليه حتى ظن المحال لفرط ولذه، لأن كونهن بحيث يراهن خليله بعد مضي عشرين سنة محال» (45).

والمثال الثالث بيت لبيد:

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سَوَّأْنَا صُمَّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا
«فوقفت أسأل الطلول عن قطانها وسكانها، ثم قال: وكيف سؤأنا حجارة صلابا بواقى لا يظهر كلامها، أي كيف يجدي هذا السؤال على صاحبه وكيف ينتفع به السائل؟ لوح إلى أن الداعي إلى هذا السؤال فرط الكلف والشغف وغاية الوله، وهذا مستحب في النسيب والمرثية لأن الهوى والمصيبة يدلها على صاحبهما» (46).

فهذه اللمسات، وإن حكمتها النظرة المنطقية للمعنى، فإنها حوت نظرات نفسية دقيقة جديرة بالاعتبار.

وقد تبع هذا إلغاء كل ما لا يتعلق بالبيت تعلقا مباشرا، ويتضح هذا من إلغاء الشواهد الكثيرة والأسماء والإشارات العامة إلا القليل المعبر المفيد مكثفيا بالمثال الواحد أو المقولة الواحدة. فهو في استشهاده بالقرآن الكريم والحديث والشعر لا تختلف دوافعه عن دوافع غيره من الشراح، ولذلك اتفق معهم في كثير من الشواهد وإن تفرد بعدد منها، لكن هذا الاتفاق أو الاختلاف لا يغير حقيقة واضحة في شرحه وهي حرصه على أن يكون دور الشاهد واضحا، مكثفيا بالقليل الذي يعبر عن وجهة نظره. وفي استخدامه الشواهد المختلفة يدور في المحاور المعروفة نفسها التي تتناول الفهم اللغوي من شرح مفردات أو تراكيب لغوية، وهذه الأمثلة التي تقدم لنا كيفية استفادته من الشواهد وهي شواهد تفرد شرحه بها، أ - شاهد على شرح معنى لفظ: مثلا كلمة القاتل بمعنى المنزل «والقتل التذليل، ومنه قولهم: قتلت الشراب إذا قلت غرب سورته بالمزاج» ومنه قول الأخطل:

فقلت اقتلوها عنكم بمزاجها وحَبَّ بها مقتولة حين تقتلُ

وقال حسان:

إِنَّ الَّتِي نَاوَلْتَنِي فَرَدَدْتُهَا قُتِلْتُ - قُتِلْتُ - فَهَاتَهَا لَمْ تُقْتَلِ (47)

ب - شاهد على الحذف مع دلالة الكلام عليه:
يقول: وقوله: «بأمراس كتان» يعني ربطت، فحذف الفعل لدلالة الكلام على حذفه، ومنه قول الشاعر:

مَسْنَا مِنَ الْآبَاءِ شَيْئًا فَكَلْنَا إِلَى حَسَبِ قَوْمِهِ غَيْرَ وَاضِعٍ
يعني: فكلنا يعتزى أو ينتمي أو ينتسب إلى حسب، فحذف الفعل لدلالة باقي الكلام عليه (48).

ج - شاهد على مجيء هل بمعنى قد:
«هل أقسمتم أي قد أقسمتم»، ومنه قوله تعالى: «هل أتى على الإنسان» (49). أي قد أتى، وأنشد سيبويه:

سَائِلُ فَوَارِسٍ يَرْبُوعٌ بِشَدَّتْنَا أَهْلُ رَاوْنَا بِسَفْحِ الْقَفِّ ذِي الْأَكَمِ
أي قد راونا، لأن حرف الاستفهام لا يلحق حرف الاستفهام (50).
ومثل هذا مجيء أم بمعنى بل:
في معرض شرحه لبيت عنتره:
هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتْرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِ
وأم هاهنا معناه: بل أعرفت، وقد تكون «أم» بمعنى «بل» مع همزة الاستفهام كما قال الأخطل:

كَذَبْتُكَ عَيْنُكَ أَمْ رَأَيْتَ بِوَاسِطِ غَلَسِ الظَّلَامِ مِنَ الرِّيَابِ خِيَالًا
أي بل رأيت، ويجوز أن تكون «هل» هاهنا بمعنى قد كقوله عز وجل:
«هل أتى على الإنسان» (51).

د - وقد يقارن معنى البيت بغيره من الأبيات لشاعر من عصر متأخر على نحو ما نرى في شرحه لبيت زهير:

وَأَنَّ سَفَاهَ الشَّيْخِ لَا حِلْمَ بَعْدَهُ وَإِنَّ الْفَتَى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمُ

إذ يقول: ومثله قول صالح بن عبد القدوس:

والشيخ لا يترك أخلاقه حتى يوارى في ثرى رمسه⁽⁵²⁾

هـ - استشهاد على ضرورة: ومثاله بيت زهير حين سكن كلمة العوالي في قوله:

وَمَنْ يَغْصِ اطْرَافَ الزُّجَاجِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكْبَتَ كُلِّ لَهْذَمٍ
يقول: يطيع العوالي بفتح الياء، لكنه سكن الياء لإقامة الوزن وحمل
النصب على الرفع والجر لأن هذه الياء مسكنة فيهما، ومثله قول الراجز:
كَأَنَّ (أَيْدِيَهُنَّ) بِالْقَاعِ الْقَرِقِ أَيْدِي جَوَارٍ يَتَعَاطِينَ الْوَرِقِ⁽⁵³⁾
وهذه الملاحظة واردة عند ابن الأنباري كما بينا من قبل ولكن الزوزني
أضاف من عنده هذا الشاهد.

وهناك نوع آخر من الشواهد أخذها من الشراح السابقين، مثلاً جاء
في سياق شرحه لقول عنترة:

يَنْبَاعُ مِنْ دِفْرِى غُضُوبِ جَسْرَةٍ زِيَّافَةٍ مِثْلِ الْفَنِيقِ الْمَكْدَمِ
أراد «ينبع» فأشبع الفتحة لإقامة الوزن فتولدت من إشباعها ألف،
ومثله قول إبراهيم بن هرمة: «من حوثما سلكوا أدنو فانظور»⁽⁵⁴⁾.

وفي هذه المحاور يدور استشهاد بالقرآن الكريم، فهو يشير مثلاً إلى
خروج لفظ الحرث عن معناه اللغوي وهو إصلاح الأرض وإلقاء البذور فيها
واستعارته للسعي والكسب مثلما جاء في بيت امرئ القيس:

كَأَلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئاً أَفَاتَهُ وَمَنْ يَحْتَرِثُ حَرْثِي وَحَرْثَكَ يَهْزِلُ
ويستعين على هذا بقوله تعالى: «من كان يريد حرث الآخرة»⁽⁵⁵⁾، حيث
خرج اللفظ عن حده اللغوي المادي إلى المعنوي.
ومثل هذا ما نراه في بيت عمرو بن كلثوم:

أَلَا لَا يَجْهَلُنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَجْهَلٌ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَا
فيتحدث عن تسمية الجهل جهلاً أنه «لازدواج الكلام وحسن تجانس
اللفظ، كما قال الله تعالى: «الله يستهزئ بهم»⁽⁵⁶⁾ وقال الله تعالى:
«وجزاء سيئة سيئة مثلها»⁽⁵⁷⁾، «ومكروا ومكر الله»⁽⁵⁸⁾ وقال جل وعلا:
«يخادعون الله وهو خادعهم»⁽⁵⁹⁾ سمي جزاء الاستهزاء والسيئة والمكر

والخداع استهزاء وسيئة ومكرا وخداعا لما ذكرنا ⁽⁶⁰⁾. فاستشهاداته تدور في محاور فتح آفاق التعبير ليخرج من محدودية وإشارية اللغة إلى بعدها الفني التعبيري من خلال استدعاء النصوص العالية، وكثير منها كان يدور في الكتب السابقة أو المعاصرة له.

ويحسن هنا أن نشير إلى أن الشارح كان يتابع تطورات القصيدة الداخلية واعيا لتطور المعنى وراصدا حركته بحيث يلم الأطراف التي تبدو متناثرة، حتى يبين التطور الحادث في القصيدة ويحدد نظامها العام، وتستطيع أن ترى مثلاً لذلك في شرحه لبيت امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله على أنواع الهُموم ليبتلي

فيقول بعد أن شرح هذا البيت: «لما أمعن في النسيب في أول القصيدة التي هنا انتقل منه إلى التمدح بالصبر والجلد» ⁽⁶¹⁾.

وهذه الإشارة البسيطة المنبهة إلى حركة التطور في القصيدة قد تأخذ حيزاً أكبر حين يجد أن هناك ضرورة لبيان الخطوط الرئيسية التي تسير عليها القصيدة وهذا ما نلاحظه مثلاً في ثنايا شرحه لبيت امرئ القيس أيضاً.

وقد اغتدى والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

فبعد أن تابع أجزاء البيت بدقة وأعطاه حقه من الشرح ربطه بحلقات القصيدة المتتالية وركز مسارها الرئيسي: يقول: «وتحرير المعنى أنه تمدح بمعاناة دجى الليل وأهواله ثم تمدح بتحمل حقوق العفاة والأضياف والزوار، ثم تمدح بطي الفياضي والأودية ثم أنشأ الآن يتمدح في الفروسية» ⁽⁶²⁾.

الملاحظات البلاغية

حرص الزوزني على إكساب شرحه الصبغة الفنية، وقد عني عناية خاصة بهذا الجانب وهذا ما يمكن لمسه في مواقع كثيرة من شرحه، وقد حاول جاهداً استقصاء جوانبها المختلفة حتى يعطيها حقها من البيان ليتضح مداها المتميز في البيت، حتى أنه أحياناً يقصر شرحه أو أكثره على بيان صفة معينة مثلت محورا أساسيا في البيت كما نلاحظ في وقفته المطولة أمام قول امرئ القيس.

كَبْكُرُ الْمَقَانَاةِ الْبَيَاضِ بِصَفْرَةٍ غَدَاها نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ الْمُحَلَّلِ

فيقول مجملاً آراء الأئمة من قبله: ثم إن للأئمة في تفسير البيت ثلاثة أقوال:

إن المعنى: كبكر البيض الذي قوني بياضها بصفرة، يعني بيض النعام وهو بيض تخالط بياضه صفرة يسيرة، شبه لون العشيق بلون بيض النعام في أن في كل منهما بياضاً خالطته صفرة، ثم رجع إلى صفاتها فقال: غداها ماء نمير عذب لم يكثر حلول الناس عليه فيكدره ذلك، يريد أنه عذب صاف، وإنما شرط هذا لأن الماء من أكثر الأشياء تأثيراً في الغذاء لفرط الحاجة إليه، إذا عذب وصفا حسن موقعه في غذاء شاربه. وتلخيص المعنى على هذا القول أنها بيضاء يشوب بياضها صفرة، وقد غداها ماء نمير عذب صاف، والبياض الذي شابته صفرة أحسن ألوان النساء عند العرب.

والثاني: إن المعنى كبكر الصدف التي خولط بياضها بصفرة، وأراد ببيكرها درتها التي لم ير مثلاً، ثم قال: قد غدا هذه الدرة ماء نمير، وهي غير محللة لمن رامها لأنها في قعر البحر لا تصل إليها الأيدي. وتلخيص المعنى على هذا القول أنه شبهها في صفاء اللون ونقاؤه بدرة فريدة تضمنتها صدف بيضاء شابت بياضها صفرة، وكذلك لون الصدف، ثم ذكر أن الدرة التي أشبهتها حصلت في ماء نمير لا تصل إليها أيدي طلابها، وإنما شرط النمير، والدر لا يكون إلا في الماء الملح، لأن الملح له بمنزلة العذب لنا إذ صار سبب نمائه كما صار العذب سبب نمائنا.

والثالث أنه أراد: كبكر البردي التي شاب بياضها صفرة، وقد غدا البردي ماء نمير لكم يكثر حلول الناس عليه وشرط ذلك ليسلم الماء من الكدر، وإذا كان كذلك لم يغير لون البردي، والتشبيه من حيث إن بياض العشيقه خالطته صفرة كما خالطت بياض البردي⁽⁶³⁾. فقد تحكمت هذه الصورة المتميزة في اتجاه فهم البيت الذي أفرد له جل شرحه، فهذا التشبيه هو المحور الذي دار حوله المعنى، لذلك يحاول جاهداً أن يوضح

جوانبه وأن يربطها بالاحتمالات الممكنة التي تجسد ما أراد الشاعر أن يقوله فيها، وبالتالي أعطى كل اتجاه في الفهم حقه بحيث استوت الصورة المرادة بأحسن وجه.

وقد يقف أحيانا أمام لمسة رقيقة ودقيقة أشاعها الشاعر في بيت من أبياته فيحاول أن يتابعها ما أمكنه ذلك كما في بيت لبيد:

وتُضيء في وجه الظلام مُنيرة كَجُمَانَةِ الْبَحْرِ سُلْ نِظَامُهَا
«يقول وتضيء هذه البقرة في أول ظلام الليل كدرة الصدف البحري أو الرجل البحري حيث سل النظام منها، شبه البقرة في تالألؤ لونها بالدرة، وإنما خص ما يسيل نظامها إشارة إلى أنها تعدو ولا تستقر كما تتحرك وتنتقل الدرة التي سل نظامها، وإنما شبهها بها لأنها بيضاء متألئة ما خلا أكارعها ووجعها» (64).

والزوزني حريص أيضا على متابعة الأسلوب البلاغي العام فيستخدم ما اصطلاح عليه النقاد والشرح من حديث عن فنون البلاغة داخل هذه القصائد فنجدته أكثر من الإشارة إلى التشبيه والاستعارة على وجه أخص مع مس بسيط جدا لبقية الفنون الأخرى (65).

وفي حديثه عن التشبيهات والاستعارات يبرز اهتمامه الخاص بهما، فهو لا يكتفي بالبيان السريع العام كما يحدث عند الشراح اللغويين ولكنه يحاول جاهدا أن يعبر عن هذه الفنون تعبيراً ملماً ومبيناً أجزائها واتجاه المعنى فيها بإيجاز، فيقدم ما اشتهر من فنون بلاغية في المعلقة، فنلاحظ مثلاً إشارته إلى التشبيهات الأربعة في بيت امرئ القيس:

له أَيْطَلًا ظُبِيٌّ وَسَاقًا نَعَامَةً وَارْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِبُ تَتْفَلٍ
لكنه في تعرضه لهذا البيت يحاول الخروج عن عباراتهم المقتضبة فيحدد كل جانب بما يشاكله فيقول: «شبه خاصرتي هذا الفرس بخاصرتي الظبي في الضمر، وشبه ساقيه بساقي النعام في الانتصاب والطول، وعدوه بإرخاء الذئب، وتقريبه بتقريب ولد الثعلب، فجمع أربعة تشبيهات في هذا البيت» (66).

ومن الأمثلة القريبة من هذا إشارته إلى التشبيه في بيت طرفة:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن مظاهر سمطى لؤلؤ وزيرجد

«يقول: وفي الحي حبيب يشبه ظبيا أحوى في كحل العينين وسمرة الشفتين في حال نفض الطربي ثمر الآراك لأنه يمد عنقه في تلك الحال، ثم صرح بأنه يريد إنسانا فقال: قد لبس عقدين أحدهما من اللؤلؤ والآخر من الزبرجد .. شبيهه بالطربي في ثلاثة أشياء: في كحل العينين، وحوة الشفتين، وحسن الجيد، ثم أخبر أنه متحل بعقدين من لؤلؤ وزبرجد» (67).

وهذا التفصيل الواضح المبسط تبرز أهم ملامحه حينما يسوقه ضمن إجماله العام لمعنى البيت الذي يقوم على ما فيه من تشبيهات معبرة تشير إلى معنى ضمن السياق، فيجس تشبيهات الشاعر ويحاول أن يصل إلى مستوياتها المختلفة، فمثلا في شرحه لبيت امرئ القيس:

فأدبرن كالجَزْعِ المِفْصِلِ بَيْنَهُ بِجِدٍ مَعَمٍ فِي الْعَشِيرَةِ مُخَوِّلٍ
«يقول: فأدبرت النعاج كالخرز اليماني الذي فصل بينه بغيره من الجواهر في عنق صبي كرم أعمامه وأخواله، شبه بقر الوحش بالخرز اليماني لأنه يسود طرفه وكله أبيض، وكذلك بقر الوحش تسود أكراعها وخدودها وجميعها أبيض، وشرط كونه في جيد معم مخول لأن جواهر قلادة مثل هذا الطربي أعظم من جواهر قلادة غيره، وشرط كونه مفصلا لتفرقهم عند رؤيته» (68).

ففي هذا الشرح حاول بعد أن أجمل المعنى العام أن يتابع أجزاء التشبيه مع بيان سبب اختيار كل زاوية من زواياه، فاختيار الخرز اليماني لأنه جمع السواد والبياض فطرفه أسود وجميعه أبيض والبقر كذلك، فهو هنا معنى ببيان التناسب والتقابل بين المشبه والمشبه به، ويتابع هذا التفصيل مسلطا شروط الاحتراز التي وضعها الشاعر وما تعنيه، فشرط المعم المخول ينعكس على نوعية القلادة، وشرط كونه مفصلا لأن المشبه، وهو البقر، متفرق وهكذا.

فهذا البيان والاستطراد وراءه شارح لا يكتفي بالإشارة العامة كما فعل الشرّاح من قبله فقد حرص على الوقوف أمام هذه الجوانب الفنية المختلفة وفصلها تفصيل من يعرف أثرها في اتجاه المعنى.

وهذه المحاولة في الإلمام بالمنطق الداخلي لسير التشبيه عند الشاعر أو السبب الكامن وراء اختيار هذه الزاوية دون تلك نجدها منبئة في شرحه تطول وتقصّر، ولعله كان يقف عند البوابة الفاصلة بين الفهم الفني والغوص وراء الدقائق والتقسيمات المنطقية التي سادت عند البلاغيين، وهو أقرب إلى الأول مع وجود بوادر الصبغة العقلية البحتة التي انتظمت البلاغيين، فمثلاً نراه في بيت لطرفة يتابع الخط الذي وضع في البيت السابق وذلك حينما راح يبين التشبيه فيه:

وَتَبَسُّمٌ عَنْ أَمَى كَأَنَّ مُنَوَّرًا تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٌ لَهُ نَدٍ

«يقول: وتبسّم الحبيبة عن ثغر ألى الشفتين كأنه أقحوان خرج نوره في دعص ند، يكون ذلك الدعص فيما بين رمل خالص لا يخالطه تراب، وإنما جعله ندياً ليكون الأقحوان غصناً ناضراً، شبه به ثغرها، وشرط ألى الشفتين ليكون أبلغ في بريق الثغر، وشرط كون الأقحوان في دعص ند لما ذكرنا (69)».

فواضح هنا أنه يحاول جاهداً تفسير جمال البيت، وهو وإن اكتفى بالنظرة التي حكمتها ضوابط العقل المنطقي، فإن هذا لم يحل دون تعبيره عن أوجه التشبيه تعبيراً معقولاً مفيداً.

وهذه المحاولة تعاضدها محاولات أخرى مفيدة حين يفصل فيها تفصيلاً واضحاً، ويضع أمام القارئ الاتجاه الذي سار فيه الشاعر موضعاً ما كان يحاوله دائماً في الاقتراب من دوافع اختيار هذا التشبيه، فيشبعه تفصيلاً مفتتاً أجزاءه ليستطيع تركيبها على أساس ما قدمه له من معلومات، كما نلاحظ في شرحه لهذا البيت لطرفة:

وَكَرَى إِذَا نَادَى الْمُضَافُ مُحِبًّا كَسِيدِ الْغُضَى، نَبْهَتُهُ، الْمَتَوَرِّدُ

فيقول بعد أن شرح المعنى العام: «ثم شبه فرسه بذئب اجتمع له ثلاث خلال إحداها كونه فيما بين الغضى، وذئب الغضى أخبث الذئاب، والثانية إثارة الإنسان إياه، والثالثة ورده الماء، وهما يزيدان من شدة العدو» (70).

في هذا النص أحس الشارح أن الشاعر أراد أن يجسد حالة التوثب والاندفاع فاختر نموذجاً يحقق هذا وهو ذئب الغضى الذي وفر فيه من الشروط ما يجعل تصور ما يريده ممكناً لمن عرف هذه الحالة

من الذئب، لذلك جاءت محاولته عبارة عن إعادة تركيب هذا التشبيه المتحرك على ضوء الحالات المتعددة التي عرضها الشاعر وأثر كل منها في الحالة العامة المترتبة بعد توافر هذا الوضع الخاص. ومن ذلك ما نراه في هذا التقصي الدقيق للتشبيه الغريب الذي ساقه عنتره في حديثه عن ناقته وتشبيهها بالظليم الذي تأوي إليه صفاره فيقول:

تأوي له قُلُصُ النِّعَامِ كَمَا أُوتِ حِرْقُ يَمَانِيَةٍ لِأَعْجَمَ طِمْطِمٍ
«يقول: تأوي إلى هذا الظليم صفائر النعام كما تأوي الإبل اليمانية إلى راع أعجم عيي لا يفصح، شبه الظليم في سواده بهذا الراعي الحبشي، وقُلُصُ النِّعَامِ بإبل يمانية لأن السواد في إبل اليمانيين أكثر، وشبهها بأوي الإبل إلى راعيها، ووصفه بالعي والعجمة لأن الظليم لا نطق له» (71).

فهذا المثال ينضم إلى سابقه في محاولته تحديد التشبيه بدقة واستقصاء مع التفسير الواضح للجهة التي أرادها الشاعر مع محاولته الدائبة لتعيين الجزئيات المختلفة والمتشاكلة والمتقابلة بين المشبه والمشبه به، فحدد أولا المعنى المباشر للبيت ثم عين كل جزء من التشبيه، فالظليم يقابله الراعي الحبشي وقُلُصُ النِّعَامِ تقابل الإبل اليمانية مع تعيين صفة السواد المتوافرة في إبل اليمانيين. وهكذا يتابع الأجزاء بحيث نخرج مع ختام قوله وقد استوت صورة التشبيه واضحة في الأذهان، محققا بهذا معنى النظرة الفنية للنص التي تعنى أساسا بصوره وتراكيبه واتجاه معناه وحدود ألفاظه. وتطرد بعد ذلك إشارات إلى التشبيه ضمن هذه الخطوط التي بينها وهي تتراوح بين البسط والاكتفاء بأقل الإشارات (72).

ولا تخرج إشارته ونظرته للاستعارة عن هذا الخط، حيث كان يحاول أن يعين اتجاهها فهي جزء من كل يوضح المعنى ويعين على تصويره والإحساس به، مع محاولة تلمس خاطر الذي كان يحكم الشاعر حين أنشأها، فهي هو يشير إلى الاستعارة في ثلاثة أبيات متعاقبة لعمر بن كلثوم:

وَقَدْ هَرَّتْ كِلَابُ الْحَيِّ مَنَّا وَشَذَبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا
مَتَى نَنْقُلُ إِلَى قَوْمِ رَحَانَا يَكُونُوا فِي اللَّقَاءِ لَهَا طَحِينَا
يَكُونُ ثِفَالُهَا شَرْقِيَّ نَجْدٍ وَلَهُوْتُهَا قِضَاعَةُ أَجْمَعِينَا
فيقول في سياق كلامه عن البيت الأول: «استعار لفل الغرب وكسر الشوكة تشذيب القتادة».

وفي شرح البيت الثاني يقول: «لما استعار للحرب اسم الرحي استعار لقتلاها اسم الطحين».

أما البيت الثالث فيقول فيه: «يقول: تكون معركتنا الجانب الشرقي من نجد وتكون قبضتنا قضاة أجمعين، فاستعار للمعركة اسم الثفال وللقتلى اسم اللهوة ليشاكل الرحي الطحين»⁽⁷³⁾.

فهذه الإشارات إلى الاستعارة وإن لم يهتم بمتابعتها متابعة تفصيلية فإن عبارته الموجزة أفادت كثيرا وساعدت على الوصول إلى موضع الاستعارة في المثال الأول، ولكنه في المثالين الآخرين اهتم بالمشاكلة في الاستعارة، فقد بين استعارة الشاعر الرحي للحرب وقد ترتب على هذا أن استعار لقتلاهم الطحين، وفي المثال الثالث الذي تناسب فيه كلمة الثفال مع اللهوة، لذلك حرص على الإشارة إلى أن هذا الاتجاه فرضته المشاكلة في الاستعارة حتى تطرد عنده.

ومثل هذا التحديد الذي يقدمه في تفسيره لاستعارة امرئ القيس:

كَأَنَّ ثَبِيرًا فِي عِرَانِينَ وَبَلِيهِ كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلٍ
فيقول: «.. ثم استعار العرانيين لأوائل المطر لأن الأنوف تتقدم الوجوه»⁽⁷⁴⁾. ومثل هذا محاولته تحديد الاستعارة وتجانس أطرافها في سياق شرحه لبيت لبيد:

صَادَفُنْ مِنْهَا غِرَةً فَاصْبَنُهَا إِنَّ الْمَنَايَا لَا تَطْيِشُ سِهَامُهَا
«.. ثم قال: إن الموت لا تطيش سهامه، أي لا مخلص من هجومه، واستعار له سهاماً واستعار للأخطاء لفظ الطيش، لأن السهم إذا أخطأ الهدف فقد طاش عنه»⁽⁷⁵⁾.

وقد يعرض للاستعارة من أبسط جوانبها فيلاحظ خروج معنى لفظ عن معناه المباشر إلى دلالة معينة داخل البيت، فينبه إلى هذا الاتجاه تنبيهها عابرا يعين على الفهم وإن لم يفصل تفصيلا واضحا، مثلا شرحه لكلمة الحبائل في قول لبيد:

أَوْ كَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بِأَنْتِي وَصَّالَ عَقْدِ حَبَائِلِ جَدَّامِهَا

«الحبائل: جمع الحباله وهي مستعارة للعهد والمودة هاهنا» (76).

في هذا المجال قد يشير إلى استخدام عام عند العرب في الاستعارة حين يرتبط المعنى بلفظ، من الألفاظ ويكثر الاستخدام حوله، فيقول مثلا حول هذا البيت لعمر بن كلثوم:

فَإِنْ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ عَلَى الْأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا

والعرب تستعير للعر اسم القناة (77). فهذه جهة واحدة من جهات الاستعارة التصقت باللفظ، لكن هناك ألفاظا قد تحوي المعنى ونقيضه من مثل إشارته إلى كلمة «نبيل» في قول عنترة:

وحشيتي سرج على عبل الشوى نهد مراكله نبيل المحرم

يقول: «النبيل: السمين، يستعار للخير والشر لأنهما يزيدان على غيرهما زيادة السمين على الأعجف» (78).

ولا تخرج إشارته إلى الاستعارة عن هذا الإطار، وهي في مجملها ملاحظات عامة وموجزة وبسيطة ولكنها من جهة أخرى مفيدة في تحديد الاتجاه العام للبيت، تفسره للمبتدئ وتيسره للمتمكن القادر على الوصول إلى ما هو أعمق من هذه الإشارات البسيطة.

والزورني في هذا الأسلوب الموجز لا يخرج عما تقدمه الدراسات الفنية التي تشير إلى هذه الفنون من جهاتها العامة.

ولقد حقق شرح الزورني توازنا معقولا بين المعارف اللغوية والتاريخية التي وقف عندها الشراح الآخرون وبين الحاجة إلى فهم الجانب الفني في القصيدة بإدراك حدود الألفاظ ودلالة المعنى والصور الفنية، وهذا ما يتيح لنا أن نقول عنه بأنه قد حقق مفهوم الشرح الفني الذي كان يمكن أن يتسع إطاره عند الذين جاءوا بعده وأن تثمر هذه الطريقة

ثمرة طيبة في مضممار النقد التطبيقي والفهم الفني للنص الشعري، لكن غلبة النزعة اللغوية جعلت النص الشعري وسيلة لفهم معارف أخرى، وضياح الهدف المباشر هو الذي حال دون تطور هذه النظرة الفنية المتميزة.



نظرات نقدية تراثية

١ - نظرات شاردة، نصوص المعلقات والنقاد

عند النظر في كتب النقد العربي القديم للبحث عن نصيب القصائد السبع، علينا ألا ننساق وراء خدعة التصور الأولي الذي قد يدفع إلى المبالغة والتضخيم، أو يقلل من قيمة تلك التعليقات، بل يجب أن ننزلها منزلها المناسب ونراها في حجمها وقيمتها الخاصة وأثرها فيما بعدها.

إن هذا التنبيه ضروري في مثل وقفتنا هذه، فقد احتفل النقد القديم بالمعلقات، وأكثر من إيراد الأبيات المختارة منها، وقد استخدم هذه النصوص العالية القيمة لاستخراج معنى متميز أو ليؤكد نظرية مختارة، وقد يورد هئاتها لينفذ منها إلى الدفاع أو التبرير لرأي خاص، وهكذا. ومع هذا الفيض الذي نراه من الالتفات إلى

«إن أي رصد للنظرية النقدية العربية لا تكتمل حلقاته إلا من خلال النظر الجاد إلى ما فعله الباقلاني ومن تابعه في دراسة الإعجاز القرآني»

المؤلف

أبيات المعلقة لابد من الإشارة إلى ملمحين أساسيين يتشكلان أمامنا منذ الوهلة الأولى، أولهما: كثرة ورود أبيات المعلقة عند هؤلاء النقاد، حتى أننا لنخال أن في هذه الشذرات الكثيرة عالما متكاملا، وليس علينا إلا أن نجمع هذا الشتات لتستوي أمامنا النظرية النقدية العربية القديمة من خلال هذه النصوص المحددة.

أما الملمح الثاني فإنه يتشكل عندما نقرب من هذه النصوص النقدية وننفذ إلى الداخل ونلامسها ملازمة مباشرة، ونضعها بعضها إلى جانب بعض، سنلاحظ أن دورانها المتكرر في عشرات الكتب إنما مثل تضخما شكليا، فقد انحدرت هذه الملاحظات من رجال الصدر الأول لتلوكها الكتب التالية، ناقله إياها بكلماتها وجملها، مع إضافات يسيرة هنا، أو ابتسار مخل هناك. حينئذ نقع في هوة التسرع مرة أخرى، ونحكم بأن الحصيلة عبارة عن سمك مستغنى عنه في قاع الشبكة!

ولنقل إن الانبهار الأول ليس عقليا، والثاني يفتقد صبر العالم ودقة النظر، وفيه ميل إلى الهجوم غير المبرر دون إدراك لطبيعة وحاجة وظروف كل عصر، وإن ما تراه ضئيلا قد يخفي تحته شيئا كبيرا، وقد تكون آثاره الإيجابية كبيرة وعزيزة، وإن تضائله الكمي، وانحصاره في حيز ضيق نسبي، لا يفتقد القيمة مادام يحوي أصالة خاصة ويقدم نظرات مفيدة، ويرتكز عليها عالما فنيا متكاملا.

وأمر آخر لابد من الإشارة إليه، وهو راجع إلى طبيعة التأليف نفسها، فجل هذه الملاحظات كانت تدور حول أبيات محددة ومعدودة من المعلقة، تتكرر في المواقع المختلفة والكتب المتتالية. وهذه الملاحظات تنصب فقط على بعض القصائد، بل وأبيات قليلة جدا، ولذلك نفتقد النظرة الكلية والشاملة من هؤلاء النقاد إلى هذه القصائد، فهذه أبيات مقتطعة من نصوص كاملة تمثل وتقدم في مجموعها قيمة فنية لعصر كامل، وهذه الأبيات قليلة العدد، نسبة إلى تلك النصوص الأصلية، وهذا الاقتطاع والاجتزاء يقلل من أهمية موقع البيت في سياقه، حيث يكتسب - في تناسقه مع الأبيات والمقاطع السابقة واللاحقة - بعدا خاصا.

لكن، من جهة أخرى لابد من الاعتراف بأن تلك الملاحظات كانت تقال مع افتراض سابق وواضح، وهو أن قائل تلك الملاحظات ومتلقيها يفترضان ابتداء الإحاطة بنص القصيدة، وأنها مستحضرة في ذهنيهما لشهرتها، فيقول القائل أو يسجل المسجل ملاحظته ويورد استشهاده وهو واثق بهذه الحقيقة.

وأيضاً نقول - إحقاقاً للحق وإنصافاً - إن هذه النظرة التي يشي ظاهرها بجزئيتها، إنما جاءت لهدف محدد، ويسند لها نظرات سابقة وشاملة لنصوص هذه القصائد كلها، ولدواوين شعرائها، مثل شروح التعليقات والدواوين، وقد مثلت هذه معينا تقتطع منه هذه الملاحظات، ومن ثم فإن هناك وقفات كاملة ومتكاملة إزاء هذه القصائد وجدناها عند أولئك الشراح وغيرهم من الدارسين، الذين وقفوا عند نص واحد - الباقلاني مثلاً - أو عند قصائد أو أبيات متتالية ومتكاملة من قصيدة واحدة.

ولعل من المستحب في هذا المقام أن نتذكر تلك النظرات الفنية التي لم تثمر نقداً، ولكنها قدمت فناً ناضجاً منطلقاً من الدراية الدقيقة بهذا الشعر، وهذا ما تمتع به شعراء العصر الأموي، فقد كانت نقلتهم الفنية المتميزة معتمدة أساساً على ذلك الفهم الدقيق لهذا الشعر، وما أكثر الملاحظات المتوهجة التي كانت تشي بهذا الفهم. وحتى الشعراء الذين أعقبوهم، وحاولوا جاهدين التحرر من الأطر السابقة، إنما هم أيضاً كانوا يعونه وعياً نقدياً خاصاً، سواء جاء هذا بتغيير هادئ أو بثورة عارمة كأصحاب التغيير في العصر العباسي الأول.

هذه إشارات أولية، كان لابد منها، لكي يكون الأمر واضحاً ونحن ننظر في ملاحظات القدماء على التعليقات.

تشير نظرات البدء الأولى إلى أن بواكير تلك النظرات كانت قائمة على أساس المحاولة للفهم الأولي لنص هذه القصائد، وبألفاظ أكثر تحديداً، نلتقي بتفسير النصوص، أو أوليات النقد التفسيري الذي يحاول أن يفك مغاليق النص الأدبي، وينفذ إليه ابتداءً من الفهم الحرفي المباشر وصولاً إلى النظرة الأشمل والإدراك الأعظم للنص، ثم تأتي بعد

ذلك المراحل التالية التي تستخرج أحكاما وقيما فنية، وتعتقد مقارنات مفيدة، وهكذا، فهذه المرحلة - النقد التفسيري - هي الأقدم والأبرز، فإدراك النص الأدبي وتحسس قيمته الفنية لا يتحققان إلا بعد وضوح هذه المرحلة الأولى.

ونستطيع القول - باطمئنان - إن هذه المراحل الأولية كانت معلومة عند الأجيال التي عاصرت الشاعر والتالية له، فهذا النشاط النقدي، بمراحله المختلفة، ملازم لقول الشاعر⁽¹⁾. لكن الذي يعنينا هنا هو الوقوف عند العصور التي كانت تتسبب الأقوال إلى أصحابها بوجه أدق، فإنها تمثل لنا حصيلة السابق عليها، كما أنها تقدم أيضا جهود أجيالها.

والأمثلة التي تقدم هذا النوع من الملاحظات التفسيرية كثيرة، منها تلك الطريقة التي اتبعها أبو عبيدة في تفسيره لمجاز القرآن، فقد فسر النصوص الشعرية التي أوردها على ضوء منهجه الذي فسر به القرآن⁽²⁾، إذ كان يستخدم الشعر للشرح والبيان، ويشرح ويفسر الشعر كذلك، وهو يبدأ من الحد الأدنى للفهم، يقول: «سريا» أي نهرا، قال لبيد:

فرمى بها عرض السرى فغادرا مسجورة متجاوزا قُلامها
«مسجورة أي مملوءة، بأقلام شجر يشبه القافلي وهو نبت ينبت على الأنهار»⁽³⁾.
وأیضا قال لبید:

ومقسم يعطي العشيرة حقها ومقدم لحقوقها هضامها
يقال: «هضمني فلان حقي، ومنه هضم الكشح أي ضامر البطن، ومنه طلعها هضم قد لُزق بعضه ببعض وضم بعضه بعضا»⁽⁴⁾.
وقد يتابع اللفظ في رحلته اللغوية مثل تعليقه على بيت طرفة:

وعنس كالواح الأران نساتها على لاحب كأنه ظهر بوجد
بمعنى أنه يسوقها ويمضيها، وأن المنسأة هي العصاة، وأصلها من نسات بها الغنم، وهي من الهمز الذي تركت العرب الهمزة من أسمائها، كما تركوا همزة النبي والبرية والخاوية، لكنهم يهمزون الفعل منها⁽⁵⁾.

وهذا المستوى إنما يساعد على فك مغاليق اللفظة، وحدود المصطلح اللغوي مع الإحاطة السليمة بالنص. وهي التي تجمعت وحصرت في كتب الشروح التي استعانت بها. وقد خطت هذه الملاحظات خطوة أخرى قصيرة، حين لا يكون اللفظ، في ذاته في حاجة إلى شرح أو تفسير، لكنه يحتاج إلى إيضاح في سياقه العام أو تحديد أو تخصيص لفك تناقض حين يترك لعموميته مثل قول عمرو بن كلثوم:

ألا لا يَجْهَلُنْ أَحَدُ عَلَيْنَا فنَجْهَلُ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَا

يقول: «إنما أراد المجازاة على الجهل، لأن العاقل لا يفخر بالجهل ولا يمتدح به»⁽⁶⁾.

وكما أن الشعر لا يفهم إلا بعد الإحاطة بلغته ومدلولاتها الدقيقة، فإن فهمه، أيضا، يكون عسيرا إذا لم نحط ببيئته، فهو يستمد حقائقه وأمثله وأطره منها، ويسجل طبيعة مجتمعه وتقاليده وسننه، وهذا لا يكون إلا بالإحاطة التاريخية به. وهذه النظرة الاجتماعية لفهم الأدب نجد بعض أسسها عند صاحب كتاب «عيار الشعر» الذي يشير إلى أهمية هذا الجانب قائلا: «أمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعا، كإمسالك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها»، وكذلك كيهيم للسليم من الإبل ليذهب العر والجرب عن السقيم منها، وكحكمهم إذا أحب الرجل منهم امرأة وأحبته، فلم يشق برقعها ولم تشق رداءه فإن حبهما يفسد، وإذا فعلاه دام أمرهما، وتعليقهم الحلي والجلال على السليم ليفيق، وكفقتهم عين الفحل إذا بلغت إبل أحدهم ألفا، فإذا زادت على الألف فقأوا العين الأخرى، يقولون إن ذلك يدفع عنها الغارة والعين، وكسقيهم العاشق الماء على خرزة تسمى السلوان فيسلو، وكإيقادهم خلف المسافر الذي لا يحبون رجوعه نارا، ويقولون: أبعد الله وأسحقه، وأوقد نارا إثره، وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر عن الماء، ويقولون إن الجن تركب الثيران فتصد البقر عن الشرب. وكزعهم أن التي لا يبقى لها ولد إذا وطئت قتिला شريفا بقي ولدها، وأن الرجل إذا خدرت رجله وذكر أحب الناس إليه ذهب الخدر، وكحذف الصبي منهم سنه، إذا سقطت، في عين الشمس وقوله: أبدليني بها أحسن منها، وليجر في ظلمها آياتك:

سقتة إياه الشمس إلا لثائه أسف ولم تكدم عليه بإثمد

وزعمهم أنه إذا فعل ذلك لم تثبت أسنانه عوجا ولا ثعلا، ويواصل ابن طباطبا عارضا أساطير العرب، وكان يستشهد على كل حالة بشعر يستخدمه أو يشير إليها، ويختم قوله بأن هذه «الأشياء لا تفهم معانيها إلا سماعا، وربما كانت لها نظائر في أشعار المحدثين، ومن وصف أشياء تعرض في حالات غامضة، إذا لم تكن المعرفة بها متقدمة عسر استنباط معانيها واستبرد المسموع منها»⁽⁷⁾، ولا جدال حول أهمية هذا الجانب، وإذا كانت الدراسات الحديثة قد حشدت صفحات كثيرة لتثبت أهمية إدراك الأدب من خلال الإحاطة بالوسط أو البيئة أو الموروث، فإن هذه اللمسة تلخص هذه النظرة تلخيصا وافيا.

ولا نشك أيضا في الإضافات المهمة التي تسجلها مثل هذه الملاحظات، فالشاعر حينما قال: سقتة إياه الشمس، فإن التفسير اللغوي الأول لا يكشف المعنى العقائدي أو الخلفية الاصطلاحية والاجتماعية الملخصة في هذا التركيب، بل إننا نتجاوز هذا ونقول إن هذا الذي ذكره ابن طباطبا وغيره أيضا يحمل مفتاحا لأبواب كثيرة لأصحاب التفسير الأسطوري الذي ينظرون إليه من منظار ميثولوجي.

إن هذا التفسير المتبادل - أي تفسير الشعر اعتمادا على المادة التاريخية - يقدم أطرا متسعة تساعد المتلقي في فك مغاليق النص، وتضع المصطلح في حدوده التاريخية والاجتماعية. وقد كانت هذه الحقيقة واضحة عند النقاد القدماء، لذلك سعى الرواد الأوائل إلى تغطية هذا الجانب جمعا وتبويبا مع الدراية الكاملة، حين رحلوا إلى البادية وعاشوا في البيئة الأصلية لهذا الشعر.

ونستطيع أن نلمس هذا - بجانب ما ذكرنا من قبل - في مواصلتهم للنقد التفسيري للنص حينما تواجههم صورة لا يغمض لفظها، أو دلالتها الاجتماعية المباشرة، ولكن الذي يبعد هو فهم ملامح الأصل الذي جاءت منه الصورة الفنية، فتصعب الإحاطة بالبيت الشعري، وتغمض جوانبه فيحتاج إلى جهد كبير لحل معانيه، ولنضرب مثلا بهذا البيت من معلقة عنترة:

تاوي له قلص النعام كما أوت حرق يمانية لأعجم طمطم

فما هو الحرق؟ وما معنى الطمطم؟ وما سر اجتماعهما معاً؟ وما علاقة كل هذا بالنعام التي أوت إلى داعيها؟

كل هذه مجاهل تحتاج إلى دراية وفهم خاص، وإلا فإن هذا النص يصعب فهمه ويعسر تلقيه وتذوقه، ويكون الحديث عنه رجماً بالغيب وتقوُّلاً وافئذاً على الحقيقة، لكن - على ضوء الوعي الذي أشرنا إليه - هناك دائماً من يسلط نظره الكاشف ويسخر جهده ليكشف وينير المجاهيل.

ها هو المفضل الضبي - أحد رواد الثقافة الأوائل وأبرز رواة الشعر - يقول إنه سأل رجلاً من أعلم الناس عن هذا البيت، قال: «يكون باليمن من السحاب ما لا يكون لغيره من البلدان في السماء، قال: وربما نشأت سحابة في وسط السماء فيسمع صوت الرعد فيها كأنه من جميع السماء فيجتمع السحاب من كل جانب، فالحرق اليمنية تلك السحب، والأعجم الطمطم: صوت الرعد» (8).

لو أننا تركنا أنفسنا، أو تركنا القدماء، من دون أن نبحث عن الجذر البيئي لهذه الصورة الفنية، واعتمدنا فقط على التفسير اللغوي في حده الأول لجئنا بأمر عجيب، لكن هذا الدارس المدقق راح يستقصي أمر وأصل هذه الصورة التي شكلها الشاعر وركب أجزائها من خلال معاشته لبيئة عربية عرفها وساح في أقطارها متعلماً وباحثاً، ومن ثم أصبحت حقيقة هذه الصورة واضحة متجلية، ويستطيع بعد ذلك محلل الشعر ودارسه أن ينطلق على أسس علمية سليمة.

إن الاستقصاء العلمي الدقيق لم يطغ على الحس النقدي القائم على التذوق الواعي المستند إلى إحاطة دقيقة بنظر أولئك النقاد إلى النصوص المتميزة شرحاً وتوضيحاً، فهم كما اختاروا وتناولوا القصائد المطولة شرحاً وتفسيراً، فإنهم أيضاً نظروا في داخلها، مبرزين الأبيات الجيدة، مشيرين إلى الجانب المتميز منها، سواء في المعنى أو الصورة، ولهم في هذا الجانب التعبيرات والكلمات الخاصة، مثل المعنى المتفرد والتشبيه العقيم. فعلى مستوى المعنى العام نراهم يقولون على سبيل المثال، إنه «لم يوصف تأهب قوم للزم وتهيئهم للارتحال بأحسن من قول الحارث بن حلزة:

أجمعوا أمرهم عشاء فلما أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء
من منادومن مجيب ومن تصهال خيل خلال ذاك رغاء⁽⁹⁾.

أما على مستوى الصورة، فقد شاعت عبارتهم المشهورة «التشبيه
العقيم» لذلك ميزوا قول عنتره:

فترى الذباب بها يغني وحده هزجا كفعل الشارب المترنم
غردا يسن ذراعه بذراعه مثل المكب على الزناد الأجنم

وقد علق الجاحظ على هذين البيتين بأن القدماء قالوا: لم يدع الأول
للآخر معنى شريفا ولا لفظا بهيا إلا أخذه، إلا بيت عنتره، ويرى أنه
أجاد في صفته فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم،
ويوضح هذين البيتين بقوله: «قال: يريد فعل الأقطع المكب على الزناد،
والأجنم: المقطوع اليدين. فوصف الذباب إذا كان واقعا ثم حك إحدى
يديه بالأخرى، فشبهه عند ذاك برجل مقطوع اليدين، يقدح بعودين. ومتى
سقط الذباب فهو يفعل ذلك. ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أراضاه غير
شعر عنتره⁽¹⁰⁾».

ويوغلون في الإشارة والتنبية إلى المعنى الدقيق ودرجات هذه الدقة،
بحيث يضعون أمام المتلقي الجوانب الدقيقة التي تميز نصا من غيره،
فالأصمعي ينظر في أبيات النابغة:

واحكم كحكم فتاة الحي إذ نظرت إلى حمام شراع وارد الشمد
يحفه جانبا نيق وتتبعه مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد

ونجده يحاول أن يضع أيدينا على مواضع دقة تصوير الشاعر بقوله:
«ولما أراد مديح الحاسب وسرعة إصابته، شدد الأمر وضيقه عليه،
ليكون أحمد له إذا أصاب، فجعله، حزر طيرا، والطير أخف من غيره،
ثم جعله حماما، والحمام أسرع الطير وأكثرها اجتهدا في السرعة إذا
كثر عدددهن، وذلك أنه يشتد طيرانه عند المسابقة والمنافسة، وقال: يحفه
جانبا نيق ويتبعه، فأراد أن الحمام إذا كان في مضيق من الهواء كان أسرع
منه إذا اتسع عليه الفضاء»⁽¹¹⁾.

هكذا نلاحظ وهو يحاول توسيع إطار النظر أمام المتلقي، أنه شرح الدلالة العامة للصورة، وعمق مؤداها، ووضع اليد على دقائق الإبداع، ودرجات التركيب فيها، فقد قام خير قيام بدور الناقد المفسر الذي يستتطق النصوص، ويكشف دلالاتها الخفية والتي لا يراها من لا يملك دقته وأناته في النظر.

وقد يصل الناقد القديم بنا إلى مرحلة متقدمة من النظر في النص، حينما لا يكتفي بالوقوف عند جزئية من معنى أو صورة لطيفة أو يكشف فقط خصائص نص معين. ولكنه ينتقل أحيانا من الخاصية المحددة إلى الخصائص العامة لصورة ما مكتشفا تقليدا فنيا دقيقا ويقدم فيه مفتاحا غاية في الأهمية، ويمس جوهر موضوع ما، فها هو الجاحظ مرة أخرى يقف عند عادة الشعراء الجاهليين حين يذكرون الكلاب والبقر في الشعر، هذه الصورة الشائعة في الشعر الجاهلي، يستخدمها الشعراء للدلالة على شيء معين يريده الشاعر، وقد يكون هذا أيضا تقليدا فنيا له أصوله الاجتماعية والدينية قديما. وهذا الملمح هو الذي يشير إليه في سياق تعليقه على قول لبيد وهو يتحدث عن البقرة المسبوعة:

لتذودهن وأيقنت إن لم تذد أن قد أحم من الحتوف حمامها

فتقصدت منها كساب فضرجت بدم وغودر في المكر سخامها

يقول: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها لكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة الظافرة، وصاحبها الغانم»⁽¹²⁾.

إن مثل هذه اللفتات الدقيقة تمتد رحاب الفهم، ويصبح مدى الصورة ومفهومها واضحا بناء على نظرة ثاقبة مستقصية قادرة على استخراج الخواص العامة والتقاطها لتكون دليلا لفهم دقيق لشعر مرحلة من المراحل.

وفي مرحلة أخرى من مراحل النظر في النصوص نجدهم كذلك يحاولون المقارنة ويوازنون بينها مقارنة تمييز وتفضيل، اعتمادا على منطق خاص، هو في حكم التقليد الفني أو الاجتماعي أو الخلفي، فذكروا أن الناس عابوا قول طرفة:

أسد غيل فإذا ما شربوا وهبوا كل أمون وطمر

فهذا البيت يشير إلى أن كرم الذين يمدحهم إنما هو مرتبط بجمالة واحدة، أو تحت ظرف معين، هو حالة سكرهم، وفق تعبير صاحب الموشح: من أن هؤلاء إنما يهبون عند الآفة التي تدخل على عقولهم، وفضلوا قول عنتره بن شداد العبسي:

وإذا شربتُ فإنني مستهلك مالي وعرضي وافر لم يكلم
وإذا صحوتُ فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائي وتكرمي

فبيتا عنتره هذان هما الجيدان، لأنه أخبر أن جوده باق، لأنه لا يبلغ من الشراب ما يثلم عرضه، وأنه احترس من عيب الإعطاء على السكر وأن السكر زائد في سخائه⁽¹³⁾. فجودة بيتي عنتره آتية من إحساسهم بشمولية معناه وحسن عرضه. ولا شك في أن الناظر إلى هذا الحكم لا يستطيع إلا أن يؤمن عليه.

وهذه الدقة في الموازنة بين النصوص نلمسها في وقفات كثيرة معتمدة على الحس الفني والتذوق الدقيق الذي قد لا ينحو إلى التعليل كثيرا عند الأوائل. لكن العلة واضحة لمن يتأمل، فمثلا يتشاجر الوليد بن عبد الملك ومسلمة أخوه في شعر امرئ القيس والناطقة في وصف الليل أيهما أجود. وقد حكما الشعبي بينهما، فأنشد الوليد:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب
تطاول حتى قلتُ ليس بمتقضى وليس الذي يرعى النجوم بأيب
وصدر أراح الليل عازب همه تضاعف فيه الحزن من كل جانب
وأنشد مسلمة قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

الا أيها الليل الطويل الا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فيالك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدت ببذبل

قال: فضرب الوليد برجله طريا. فقال الشعبي: بانث القضية؟⁽¹⁴⁾.

واضح هنا دور التذوق الحسن، وهو ذوق الخصم نفسه الذي لم يستطع أن يقاوم إعجابه وإحساسه بجمال أبيات امرئ القيس، ولا نعتقد أن الوليد سمعها فقط في هذا المجلس للمرة الأولى، فلعله سمعها من قبل، ولكن إبراز إعجابه بها بين تمييز مواطن الحسن فيها بإنشادها.

وهذا الإحساس الذوقي المجرد يأخذ عند آخرين مدى أبعد في النظر النقدي، فالصولي مثلاً يحاول أن يضع إصبعه على عناصر الجمال ويوضحها، وينظر داخل الأبيات موضحاً سبب الإعجاب بها، فيرى في قول النابغة «وصدر أراح الليل عازب همه» أنه جعل صدره مألفاً للهموم، وجعلها كالنعم العازية بالنهار عنه، الرائحة مع الليل، كما تريح الرعاة السائمة الليل إلى أماكنها، وهو أول من وصف أن الهموم متزايدة بالليل وتبعه الناس. فالناقد هنا يحاول تحديد خطوط المعنى وإبرازها وتفسيرها مشيراً إلى موضع وفي الوقت نفسه يرى أن امرأ القيس هو المبتدئ بالإحسان «فإنه بحذقه، وحسن طبيعه، وجودة قريحته، كره أن يقول: إن الهم في حبه يخف عنه في نهاره، ويزيد في ليله، فجعل الليل والنهار سواء عليه قلقه وهمه، وجزعه وغمه».

ونجد أن من القدماء من يقدم وجهة نظر أخرى، ترى أن «ما ذهب إليه امرؤ القيس، مع إحسانه فإنه مخالف للعادة، وهو مستحيل في المعقول ولا يوجبه القياس، والعادة غير جارية به»، لذلك يأتي شاعر آخر يوضح أن هناك فرقاً بين هم الليل وهم النهار.

«وإنما أجمع الشعراء على ذلك في تضاعيف بلائهم بالليل وشدة كلفهم، لقلّة المساعد، وفقد المجيب، وتقييد اللحظ عن أقصى مرامي النظر الذي لا بد أن يؤدي إلى القلب بتأمله سبباً يخفف عنه، فينسى ما سواه»⁽¹⁵⁾.

من المهم هنا الوعي أن نقدر وجهات النظر التي كشفت عن إعجاب وتذوق، إلى مقارنة وتفسير وتحديد مواطن الحسّن وصولاً إلى وجهات النظر المتقابلة التي تمثل في تقابلها إمكانية النص ونضج التلقي، ولا شك في أن الملمح الأخير، يقدم لنا الاختلاف الناجم في هذا التفسير بين طريقتين في التفكير، أولاهما ترى أن الهم الساكن في النفس إذا تحكم في صاحبه أجبره على الخضوع إليه، والاستسلام له، وأن المبالغة في تصوير العاطفة تدفع إلى القول إن المحب لا تصرفه العناصر الخارجية من ليل أو نهار أو انشغال أو تشاغل، فهذه يتوقف تأثيرها عند درجة معينة من الهموم، أما امرؤ القيس فقد أراد أن يصور الدرجة الأكثر تشبثاً وسيطرة على النفس.

تقف النظرة الأخرى - الأقرب إلى الواقعية - عند حدود العادة والمعقول والقياس، وكلها تشير إلى أن هم الليل مختلف في نوعيته عن هم النهار، فعندما تشد أنظار المهموم أو تشغل بشيء خارجي، يمثل هذا محاولة لكي يدخل في نفسه منازع يصرفه عن الاستمرار في التأمل الداخلي المؤلم.

وهكذا نجد أن هذه النظرات النقدية أخذت الجانب العميق من التجربة الإنسانية والمسجلة في النصوص الشعرية، ودارت حول تحليلها والنظر في دقائقها، فليس الخلاف هنا حول حكمة أو عبارة، ولكنه حول شعور دقيق وآخر.

وحين النظر في البناء الفني نجد النقاد القدماء قد تمثلوا الأدوات الفنية التي استمدوها من تراثهم الأدبي ونصوصه المتميزة، وكانت الملاحظات أيضاً لها مكانة عالية، لذلك كان من المحتم أن تدور أبياتها على ألسنتهم حين الحديث أو استعادة هذه الأدوات والأساليب الفنية.

وقد اهتم دارسو النصوص، والبلاغيون بوجه أخص، بهذا الجانب، لذلك جاءت نماذجهم واستشهاداتهم من هذه النصوص القديمة، فنراهم - على سبيل المثال - يستقصون محاسن الاستعارة ويتلمسون دقائقها، ويدافعون عنها - موضحين - حينما تشكل على البعض، يقول الأمدى: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه،

أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا في أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشئ الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه، نحو قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلل

وقد عاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعاني والاستعارات ولا المجازات، وهو غاية الحسن والجودة والصحة، لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأخره شيئا فشيئا، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويتقرب تصمره، فلما جعل له وسطا يمتد وأعجازا مرادفة للوسط، وصدرا متثاقلا في نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب، وجعله متمطيا من أجل امتداده لأنه تمطي وتمدد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلل من أجل نهوضه.

وهذا أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له (16).

فالآمدي هنا يحاول متابعة الصورة، وإبراز أسبابها وغايتها الخفية والكامنة وراء إظهارها بهذا المظهر الذي اختاره الشاعر، وإذا كان الفنان يقذف بالصورة وحدها، فإن الناقد الثاقب النظر قادر على إعادة تشكيلها مرة أخرى من التسلسل المنطقي الذي لم يكن بعيدا عن حدس الشاعر، وهو أيضا يحاول تجسيدها عقليا كي يتقبلها المتلقي ويفهم مراميها.

ويكتفي القاضي الجرجاني باستخلاص جوهر الفكرة التي بسطها الآمدي فيشير إلى هذه الأبيات وإلى أن فيها إفراطا في الاستعارة، ولكنه مقبول، يقول: «فجعل له صلبا وعجزا وكللا لما كان ذا أول وآخر وأوسط مما يوصف بثقل الحركة إذا استطيل وبخفة السير إذا استقصر، وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرهة، وقريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة» (17)، فنظرتة قائمة على تحديد الاستعارة ومجانستها لما أتت إليه، منها إلى أن المقابل أو المعادل التصوري لأول الليل ووسطه وآخره هو هذه الأجزاء من الجمل من

صلب وعجز وكلكل، أما الحركة فهي متضمنة بما في هذه الصورة من معنى، فهو طويل ثقيل إذا استطيل وخفيف سريع إذا استقصر، تبعاً للحالة النفسية المتلقية، وفي هذه مشابهة قريبة، أي أن الأداء الفني استطاع أن يصطاد هذا المعادل القادر على تجسيد الحالة، ولا يفوته أيضاً الإشارة أو التنبية إلى أن ألفاظه مقبولة غير مستكرهة، فهي مستجيبة له وطبيعة.

وهكذا نلاحظ أن صاحب كتاب «الوساطة» قد جس حدود الاستعارة واستخرج عناصرها محمداً معناها، مشيراً إلى مسوغات قبولها، فهي ليست مستكرهة، بمعنى أنها جاءت متسقة مع هدفها، وأنها مرتبة لا تحتاج إلى إعمال فكر أو إرهاق، وعناصر المشابهة ظاهرة. فالذي كان يعنيه هنا طبيعة وملاءمة هذه الاستعارة للشيء الذي جاءت لأجله.

وينظر عبد القاهر الجرجاني من المنظور نفسه، لكن من خلال الدخول في أجزاء الاستعارة واستخراج ملامح الجمال الدقيقة، يقول: «ومما هو أصل في شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد، مثال قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه واردف أعجازاً وناء بكلكل

لما جعل ليل صلباً قد تمطى به ثى ذلك فجعل له أعجازاً قد أردف بها الصلب، وثلاث فجعل له كلكلاً قد ناء به فاستوفى له جملة أركان الشخص وراعى ما يراه الناظر عن سواده إذا نظر قدومه، وإذا نظر إلى خلفه، وإذا رفع البصر ومدّه في عرض الجو» (18).

وكما نلاحظ، فإن عبد القاهر قد يتفق في صدر كلامه مع ما ذكر من قبل، ويحاول، أيضاً، من جانبه أن ينظر إلى داخل الصورة الفنية، وتركيبها اللغوي، موضحاً تواليها واستدعاء بعضها للبعض الآخر من واقع ما يريده الشاعر، وإذا أردنا أن ننظر إلى جملة ما قيل بإيجاز فسنجد:

كلكل = أمام

الليل كأنه جمل له = صلب = فوق

أعجاز = خلف

وهذه بدورها تعطي وتجسد الظلمة السائدة لكل الجهات.

وليس هذا استدعاء عشوائيا، لكنه تتابع ضرورة، فقد استوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر، وعمق المشابهة المادية وأحاط بأطرافها لينفذ إلى الجانب المعنوي منها، وعبد القاهر يحاول توضيح اجتماع عدد من الاستعارات وتناسق أشكالها بحيث يتم المعنى والشبه فيما يريد، وهكذا نرى أن هذه الأبيات كانت عند الآمدي صورة هي غاية في الجودة، وهي عند القاضي الجرجاني إفراط مقبول، وراها عبد القاهر تماما محمودا، وكل هذه جاءت من مثل هذه المناقشة الدقيقة لهذا النص (19).

ومثل هذه الوقفة عند أبيات محددة، إنما تعطينا ملمحا حيا لمحاولة الجدية المعتمدة على الإحاطة، واستخدام الإمكانات المتيسرة من خلال فهم محكوم بعصره للولوج إلى كنه التجربة الفنية. وهذه الوقفة، مع إجمالها، لم تكن تخلو من فائدة وإضافة وعون طيب للإحاطة بهذه النصوص. ولعل من أطرف الوقفات المفيدة تلك التي نلاحظها عندما يبدأ القدماء يتحاورون حول نص معين وهم بين مجيز متحمس، وآخر يخطئ ويبرز العيوب، وثالث يبحث عن توفيق بين هذه النظرات. وهذه المحاورات تكشف لنا جانبا من طبيعة التوجه النقدي الذي كان يدور حول الشعر الجاهلي ومن بينه المعلقة. وها هي وقفة عند أبيات لامرئ القيس أيضا، يجمع أطرافها الشريف المرتضى في أماليه، حينما عرض لما يحتمل وجوها مختلفة، وكل وجه يحتمله النص ويتقبله. القضية المعروضة، هي قول امرئ القيس:

فتوضح فالمقراة لم يعفرسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

فهذا البيت يوحى بأن هذه الأماكن باقية لم تندثر بفضل هاتين الريحين، لكنه يقول: «فهل عند رسم دارس من معول»، وهذا يناقض قوله السابق، وحول هذه النقطة تحاورت أجيال العلماء (20).

أول هذه الآراء يقول إن الرسم دارس لكن سبب دروسه ليس هاتين الريحين، ولكن لعوامل أخرى مثل تتابع الرياح والمطر، ومن ثم فإنه ليس هناك تناقض، فإذا كانت هناك ريح تكشف وأخرى تغطي، فمن جانب آخر هناك أنواء تقوم بالتغطية.

ويتمسك أصحاب الرأي الثاني بالمفهوم الظاهر للبيت الأول، أي أن الرسم باق غير دارس، ويميلون إلى تأويل البيت الآخر المناقض له، على أنه سيدرس في المستقبل وإن كان في هذه الساعة موجودا غير دارس. ويشايح هذا أصحاب الرأي الثالث، فهي عندهم بمعنى «أنه لم يدرس أثرها لما نسجتها، بل هي بواق ثوابت فنحن نحزن لها، ونجزع عند رؤيتها»، ويأتون بأمثلة من الشعر مثلا:

ليت الديار التي تبقى لتحزننا كانت تبين إذا ما أهلها بانوا
وهم لا يرون أن البيت الآخر مناقض له، «إنما هو كقولك: درس كتاب، أي ذهب بعضه وبقي بعضه».

وهذا التعليل أو التخريج إنما هو لجوء إلى إمكانات واحتمالات الاستخدام اللغوي الذي قد يتوسع في مؤدام.

ويلجأ الرأي الرابع إلى صرف الرأي عن الرسم إلى الشخص، فهو تأويل آخر بعيد عن السابق، لأنه يفصل بين المادي والمعنوي، بمعنى أن الشاعر لم يكن يقصد بكلمة «درس» الطلل، ولكن المعنى الكامن في النفس، لذلك يقول: «معناه لم يعف رسمها من قلبي، وهو دارس في الموضوع».

ومن ثم فليس هناك أي تناقض، لأن العبارة الأولى خاصة بالقلب، والثانية خاصة بالموقع، وليس بين القولين تناقض لأن الموضوع مختلف.

الوجهة الخامسة لا يزعمها أن يكون هناك تناقض وتعتبره جزءا من التعبير، بمعنى أنه يمكن أن نقول: «لم يعف» لم يدرس، ثم يكذب نفسه بقول: فهل عند رسم دارس من معول.

قف بالديار التي لم يعفها القدم بلى، وغيرها الأرواح والديم
ويمثال آخر:

فلا تبعدوا يا خير عمروين جندب بلى، إن من زار القبور ليبعدا

ومع أن بعضهم رد أمثلة هؤلاء⁽²¹⁾، فإن جوهر فكرتهم لا غبار عليها من الناحية الفنية، فإذا كان الواقع المادي الملموس يعطي حقيقة واحدة، فإن الجانب النفسي قد لا يقبل هذا ويتردد بين فكرة ونقيضها، خاصة في حالات الحزن والألم، حيث يفطي جيشان العاطفة على الترتيب المنطقي للأشياء، ومن ثم يمكن للشاعر أن يثبت حقيقة وينفيها في الموقف نفسه.

ونأتي إلى الرأي السادس والأخير، وفيه عودة إلى التفسير اللغوي لمفهوم الكلمة ومعناها، نافذا إليها من مدخل الأضداد، فإذا كانت كلمة «عفا» تحمل في داخلها معنيين، أحدهما خاص بالدروس والثاني يشير إلى الزيادة والكثرة، والأمثلة متوافرة من القرآن وأقوال الرسول - صلى الله عليه وسلم - والاستعمال والشعر⁽²²⁾، فاللفظة إذن لها وجه آخر، ومن ثم يلقي ضوءاً جديداً على المعنى، وفي هذه الحالة يكون «لم يعف رسمها»، أي لم يزد ويكثر حتى يعرفه المترسم، ويثبت المتأمل، بل هو خاف غير لائح ولا ظاهر. ثم قال من بعد :

«فهل عند رسم دارس من معول»

فلم يناقض الأول، لأنه قد أثبت الدرس له في كلا الموضوعين. وجهات نظرت توالى مؤكدة لنا أن مثل هذا الحوار يكشف أنهم أدركوا أن الكلمة الشعرية مشعة وحمالة أوجه يحتملها التأويل ويسيفها الفهم، ومن ثم فلا مبرر للتمسك بمفهوم واحد، ولهذا توالى الآراء حتى وصلت إلى ستة دروب كل واحد منها يفسر ويضيف ويعمق الدلالة والمغزى، بعيداً عن فكرة التخطئة وتهمة التناقض، وقد داروا حول الفهم اللغوي المباشر الذي يفسر الكلمات وي طرح معانيها ليصل إلى المعنى الدقيق المراد. مع أن وجهة أكثر هذه الآراء قد اعتمدت والتصقت بالنص وبمفهومه اللغوي، فإنها من جهة أخرى استطاعت أن تحرك نظرها فيه مستكشفة أبعادها وإمكان فهمه الفهم الدقيق، وقد أثمرت هذه المحاولة وجهات نظر استطعن أن تحصرها في ستة أوجه، مرتكزها الأساسي الفهم اللغوي، حيث يكون الخلاف حول المعنى الدقيق والموجي للكلمة. وقد يحاول بعضهم أن يستخرج دلالة أعم وأعمق من شرح الكلمة، لكنه ينظر إلى الموقف الذي قيلت فيه.

ونلمس أيضاً ذلك الاهتمام الواضح بنظام البيت الشعري وتناسق القصيدة، وقد وجهوا نظراتهم لتمييز هذه الجوانب الدقيقة والمتعلقة بالبناء اللغوي والفني، ولأن إحساسهم بالقصيدة المسموعة المنطوقة غالب على غيره، لا يغفلون سياقها الصوتي داخل البيت بجانب تناسقها اللغوي، وهذا الإحساس بالصوت هو الذي جعلهم يرفضون ويعيبون المعازلة حيث

تتراكب الكلمات بعضها فوق بعض، فيبرز التنافر وتثقل الكلمة على اللسان فيصعب النطق بها، مثل قول امرئ القيس «غدايره مستشزرات إلى العلا»، فالتنافر والثقل وعسر النطق واضح فيه.

ولكن هذا لا ينفي إدراكهم قيمة اللفظة في سياقها من حيث دلالة معناها، فهي كلمة جامعة شاملة تثقل إحساس الشاعر بالصورة التي يراها نقلاً موحياً، فكلمة «مستشزرات» جمعت أشكال الشعر التي تشكلها، وقد شرحوها بقولهم إن معنى البيت «أن حبيبته لكثرة شعرها، بعضه مرفوع وبعضه مثني وبعضه مرسل، وبعضه معقوص ملوي بين المثني والمرسل» (23).

وليس هناك من كلمة يمكن أن تؤدي هذا الشمول والاستقصاء والنظرة المحيطة بكل هذه الأشكال مثل هذه الكلمة التي استخدمها الشاعر. وتوقفوا عند الأصوات في البيت الشعري، فعابوا التنافر ولم يرضوا كذلك كثيراً عن التكرار من دون ضرورة أو حاجة ملحّة، واعتبروه حشواً، فابن الأثير يرى أنه معيب في موضع دون موضع: «فهو معيب في استعماله في صدور الأبيات الشعرية وما والاها، أما الموضع الذي لا يعاب فيه فهو الأعجاز من الأبيات، لمكان القافية، إنما جاز ذلك، وإن لم يكن عيباً، لأنه قافية، والشاعر مضطر إليها، والمضطر يحل له ما حرم عليه».

والمتأمل في هذا القول يلمس أن قائله لا يميل إلى التكرار، وهو مجاز عنده فقط عند الاضطرار لا غير، ويستشهد على هذا بقول عنترة:

حييت من طلل تقادم عهده أقوى وأقصر بعد أم الهيثم

فقوله «أقوى وأقصر» من المعيب، لأنهما لفظان وردا بمعنى واحد لغير ضرورة، إذن الضرورة لا تكون إلا في القافية (24).

وقضية التكرار هي جزء من الفكرة العامة والخاصة بالحشو، وهم يفسرونها كما لاحظنا من هذا المنظور، وهي الزيادة في البيت الشعري من دون حاجة ملحّة، خاصة عندما يضطر الشاعر، بعد أن استوفى معناه من أطرافه، إلى أن يكمل البيت شكلاً بإضافة جديدة ليستوي البناء الموسيقي للبيت.

نظرات نقدية تراثية

وقد كان هذا الاضطراب محلاً للتوقف عندهم، فقد يستطيع الشاعر أن يجعل إضافته تعميقاً لما يريد أن يعبر عنه، فيخفي الحشو، وتصبح هذه الزيادة جزءاً أساسياً من المعنى المراد. وقد يكون الحشو واضحاً بحيث يكون وجوده لا يحمل إضافة، وحذفه لا يؤثر شيئاً.

ولا تخلو المعلقات - عندهم - من مثل هذه الاضطرابات، ولعل المثال المشهور ما قاله القاضي الجرجاني في ملاحظته على امرئ القيس وعدي بن الرقاع، فقد قال الأول:

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرة مطفل
وقال الآخر:

وكأنها بين النساء أعارها عينيه أحور من جاذر جاسم
هذا وتخل كل واحد منهما من حشو الكلام ما لو حذف لاستغني عنه وما لا فائدة في ذكره، لأن امرأ القيس قال «من وحش وجرة»، وعديا قال: «من جاذر جاسم»، ولم يُذكر هذان الموضعان إلا استعانة بهما في إتمام النظم، وإقامة الوزن، ولا تلتفتن إلى ما يقوله المعنويون في «وجرة» و«جاسم»، فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض، وقد رأيت طباء جاسم فلم أرها إلا كغيرها من الأطباء، وسألت من لا أحصي من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلاً عن وحش وجرة وغرلان بسيطة، وقد يختلف خلق الأطباء وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع، وأما العيون فقل أن تختلف لذلك (25).

قد حكم الجرجاني في نصه هذا بأن هذا حشو اعتماداً على الإحاطة، أو درايته بأن هذا التشبيه، وذكر هذا الموضع، لا يضيف جديداً إلى الصفة المقصودة منه، فالتشبيه قد تم حينما ذكر أن العيون تشبه عيون الوحش أو الأطباء، أما الإضافة فهي حشو وزيادة لا مبرر لها إلا الحاجة إلى إتمام النظم. وقد توقفوا كذلك عند ما أسموه بالتصريح المعلق، أي أن يذكر المصراع الأول، ويكون معلقاً على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني، ومثالهم أيضاً، بيت لامرئ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فإن المصراع الأول معلق على قول: «بصبح» وهذا معيب جداً (26).

وهذا الرأي القائم على أن كل جزئية من البيت الشعري يجب أن تكون مستقلة مكتملة في ذاتها مكتملة لغيرها، هو رأي له مؤيدوه، ولا نجد من يعارضه قديما، والخلاف يكون فقط حول الفهم ذاته، لذلك نجد أن هناك من لا يؤيده، بل يرفضه، ليس على أساس معارضة فكرة التصريح المعلق ولكن من منطلق أن هذا العيب لا وجود له في هذا البيت، وأن المصراع الأول مستقل بنفسه، غير محتاج إلى الذي يليه أصلا، لأنه لو وقف على قوله: «ألا أيها الليل ألا انجلي» لكان مفيدا، لأنه سأل الليل أن ينجلي وينكشف، وهذا كلام تام مستقل بنفسه، كقوله: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل...» بل أتم استقلالا منه، لأنه إذا ذكر الحبيب والمنزل ولم ينعتهما، كان الكلام يخرج عن الإفادة. وقوله لليل: «ألا انجلي» معناه واضح، كأنه قال «ما أطولك يا ليل فانكشف» (27).

ولكننا قد نجد من لا يتوقف عند التسليم بالتعليق، ورفض اعتماد الأقسام بعضها على بعض من ناحية المعنى الواحد أو العبارة اللغوية المكتملة. كما في حديث صاحب كتاب «المثل السائر» عن تضمين الإسناد الذي يقع بين بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنشور، بحيث يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه، إلا بالثاني، وهذا هو المعداد من عيوب الشعر.

وهذا عنده ليس معيبا، «فلا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنشور في تعلق إحداهما بالآخرى، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير» (28) ويذكر مثالا من القرآن الكريم، يشير فيه إلى ترابط الفقرات فيه، فلا تفهم كل واحدة منها إلا بالتي تليها، وإن هذه كالأبيات الشعرية في ارتباط بعضها ببعض.

وعناية القدماء بنظام القصيدة واضحة من إشارتهم إلى شروط المطالع والانتقال من معنى إلى آخر أو من جزء إلى الذي يليه، فحسن التخلص باب كبير استقر في دراستهم النقدية، وحثوا على أن يكون ختام القصيدة يحمل معه استيفاء الفكرة التي أرادها الشاعر، لذلك نجدهم - على سبيل

المثال - يتوقفون عند ختام معلقة امرئ القيس، الذي افتقدوا فيه الختام المستوفى، فكان تعليقهم الذي يجمله ابن رشيق قائلاً: «ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة، وفيها رغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتوراً كأنه لم يتعمد جعله خاتمة، كل ذلك رغبة في أخذ العفو، وإسقاط الكلفة، ألا نرى معلقة امرئ القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عند شدة المطر:

كأن السباع فيه غرقى غدية بأرجائه القصوى أنابيش عنصل

فلم يجعل لها قاعدة كما فعل غيره من أصحاب المعلقات، وهي أفضلها»⁽²⁹⁾. واللافت لنا في هذا النص أن الناقد هنا لم يقف عند هذا موقف اللائم أو الميب ولكن شخّص الظاهرة، وفسرها، وامتدحها، فقد سجل إحساسه وتعلق النفس بالقصيدة، لانعدام الختام، وفسر هذا بأن الشاعر قد يكون متعمداً ليحدث هذا الأثر، فهذه نقطة جديرة بالنظر. ومن جهة أخرى يرى أن الشاعر لم يسر وراء النظام الهندسي للقصيدة، وأنه ترك نفسه على سجيته متحرراً من أي ضغط يجبره على أن يضع ما لا ينسجم مع ما في نفسه، أو على حد تعبير الناقد، «كل ذلك في أخذ العفو، وإسقاط الكلفة».

لذلك لم يكن للقصيدة ختام أو نهاية محددة، أو قاعدة واحدة، لكنها عالم مفتوح لا يحده حد، تماماً كهذا السيل الذي استمر محطماً كل السدود. وهذه النهاية المفتوحة هي وقفة متميزة لهذه القصيدة التي تعيد مرة أخرى إلى دورة الحياة التي بدأت بالقحط والمحل.

إن الناقد هنا كان متفهماً، وواعياً مدركاً لهذه التجربة الفنية، واستطاع بحسه الدقيق أن يضع يده على جوهر التجربة الفنية، ومن ثم كان حكمه، أن هذه القصيدة، بهذا وغيره، هي أفضل قصائد المعلقات الأخرى التي استوفت الشروط الشكلية. وهو من جهة أخرى لم يلجأ إلى التفسير السهل المستهلك، من أن القصيدة أو أن ختامها قد ضاع واندثر، بل قبل الأمر الذي رآه واعتمد حسه الذوقي في تقييم هذه التجربة.

هذه اللمسات، وأمثالها، تمثل الوعي النقدي الذي كان يتشكل بهدوء ودقة، ويضع أطراً معبرة، ويسلط أضواء كاشفة على النصوص القديمة، قائماً بدوره النقدي خير قيام.

ويبقى جانب آخر لا بد من أن ننظر فيه، خصوصا أن الكتب القديمة قد أولته اهتماما واضحا حتى غلب على أصحاب الحكم المتسرع، إطلاق الرأي العام من أن النقد القديم انحصر فقط في الملاحظات الشكلية، وتتبع القاعدة اللغوية.

ومع أن هذا الاهتمام ليس تهمة تدفع، فهذا أيضا نشاط أساسي يرتبط بالعمل الفني، فالسلامة والصحة اللغوية، ودقة المعنى وارتباطه بواقعه، هذه هي الوسائل الأساسية في نظام فني يعتمد على النشاط اللغوي في جانبه التعبيري، كما أن دراسة الخروج على القاعدة أو الالتزام بها أو التمتع بجوازتها، إنما تمثل جانبا يستطيع الناقد الواعي أن يستخرج منه البذور الكامنة فيه من جمال وإبداع.

ولأن هذه القضايا تمثل هامشا أوليا من هوامش الدراسة القديمة، يهمننا الإشارة إلى بعض ملاحظاتهم لتكتمل أمامنا دائرة النظر النقدي لهذه القصائد.

إن القصائد السبع سابقة على كل القواعد الشكلية لوسائل الفن الشعري، وهي أصل يعتد به في استخراج هذه القواعد من لغة وموسيقى وتقاليد فنية ثابتة، لكنها مع ذلك لم تسلم من وقفات لاحقت مواطن الخروج فيها من اطراد القاعدة، وحوت الشذوذ الذي يرافق مثل هذه القواعد.

ولعل أهم جانبين يمكن الإشارة إليهما هنا هما:

- القاعدة النحوية.

- القاعدة العروضية.

وهذان الجانبان يلتقيان عند نقطة واحدة في كثير من الأحيان.

في المستوى الأول - القاعدة النحوية - نلمس بوضوح اطراد هذه القواعد بشكل واضح، فهي أصل معتمد من حيث السليقة والقاعدة، ومن ثم خلت من أي خروج إلا النزر اليسير. وإذا راعينا الخلافات اللهجية للقبائل، نجد أنها قد استوت سليمة نقية لا تشوبها شائبة.

حتى هذا القليل نجد أن الدارسين القدماء قد حاولوا إيجاد تخرّيج أو تفسير مناسب يحفظ لقواعدهم الاحترام والثبات والاطراد. وقد مر علينا أكثره في الفصول السابقة مثل حركة القافية «مزمّل» في بيت امرئ القيس⁽³⁰⁾.

وقد بذلوا محاولات للتبرير، فقالوا إنه جر للمجاورة، مثل قولهم: جحر
ضب خرب، وقدم آخرون تخريجات أخرى (31).
ومثله دوران بيت الحارث:

فملكننا بذلك الناس حتى ملك المنذرين ماء السماء
فالإقواء فيه واضح مع أهمية هذا البيت لسياق المعنى، وكذلك تسكين
الفعل «يعتلق» في بيت لبيد (33):

تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يعتلق بعض النفوس حمامها (32)
وإذا كانت تمثل الملاحظات الخاصة بالشكل، فإنهم أيضا نظروا إلى
المعنى من حيث مستوى الصحة والخطأ، لذلك يرون أن طرفة قد أخطأ
حينما قال: «كسكان بوصى بدجلة مصعد».

يقولون إنه أراد أن يشبه عنق الناقة بالدقل فأخطأ حينما شبهها بالسكان
(34)، وأنه قصر في عدم مطابقته للواقع أو الشائع عندهم، مثل قوله:

كان جناحي مضرحي تكنفا حفافيه شكا في العسيب بمسرد
ويقولون: إنما توصف النجائب برقعة شعر الذئب وخفته، وجعله هذا
كثيفا طويلا عريضا (35).

لا نريد أن نسير وراء أمثال هذه الملاحظات، فهي لا تزيد على كونها
أمثلة على تلك العناية الخاصة بضوابط الشكل والحرص على تتبعها،
وهي إشارة أولية إلى هذا النوع لتكتمل حلقة النقد القديم حول الشعر
الجاهلي - والمعلقة بوجه أخص - وإن هذه الدائرة مكتملة لم تهمل جانبا
مهما إلا حاولت ريادته بما ملكت من وسائل متيسرة لها آنذاك.

وإن هذا النشاط النقدي، مهما اختلفت حوله الآراء، ينهض ليكون دليلا
على الوعي والاهتمام بإدراك النص بدرجات متفاوتة، تبدأ من البسيط
والأولي والمهم لتنتهي إلى الأهم والأعمق، ورب إشارة أو لمحة فتحت بابا
كبيرا يستطيع النافذ منه أن يوسع الإطار ويمس الجوهر والدقيق الخفي.

الباقلائي ومعلقة امرئ القيس

جاءت الملاحظات الكثيرة التي بذرها رواد الجمع الأول مفردة مجزأة،
فارطة العقد، لا يسلكها خط واحد، أو ينتظمها فكر يشد بعضها إلى
بعض، لذلك قل أن نجد نصا واحدا قد استوفي النظر فيه. هناك، فقط،

ملاحظات على قصيدة أو قصائد لشاعر أو أكثر، ولكننا نقتد نظرة كاملة في قصيدة واحدة إلا ما ندر، وقد بقيت متابعة دراسة النص الواحد عند شراح الدواوين والمجموعات. وهذه محكمة بظروف كثيرة، قد يصعب معها استخلاص نظرة كلية وكاملة عن نص معين. وإن كانت الملاحظات المتناثرة تستقرئ النص كله.

إن دراسة شعر الشاعر الواحد والنظر فيه، وكذلك دراسة القضية الأدبية العامة دراسة متكاملة، كل هذا لا يغني عن النظر في النص الواحد الذي بقي بعيدا عن الاهتمام الدقيق الذي ينظر فيه نظرة استيفاء ومتابعة في ضوء فكري محدد (36).

ويأتي الباقلاني متفردا في منهجه وطريقته، فإذا كان الآخرون قد وقفوا عند البيت والبيتين، يستحسنون ويسجلون ملاحظة لغوية أو معنوية، فإن الباقلاني يقبل على موضوعه حاملا معه أمرين. أولهما: استكشاف وبيان لإعجاز القرآن، والثاني: اختياره لنص طويل من نصوص الأدب العالية الرتبة، ناقدا إياه. فقد نظر نظرة نقدية شبه متكاملة في قصيدة امرئ القيس المعلقة. ثم نظر في قصيدة البحري. وتم هذا في ضوء فكرة واضحة في ذهنه، فكانت هذه المحاولة الفريدة جديرة بأن ينظر إليها وأن تفهم أطرافها.

لم يكن الباقلاني دارس أدب، لكنه كان مفكرا عقائديا، يعكس طبيعة فكر عصره. فكان لا بد من أن يواجه القضية الكبرى التي شغلت ذلك العصر، ونعني بها قضية «إعجاز القرآن»، أسرارها ودقائقه. ولما كان القرآن الكريم ينتمي من حيث الشكل إلى جنس الكلام، فإن الربط بينه وبين كلام البشر قائم يستدعيه العقل، ومن ثم كان لا بد من النظر إليه ومقارنته بفن الكلام، من شعر وخطب ونثر رفيع، وكانت هذه المقارنة واردة للذهن، بل وواقعة فعلا.

والباقلاني من الذين ينظرون إلى أن أسرار الإعجاز القرآني قائمة في ذات القرآن الذي أمامنا، فلا مجال للصرفة - أي صرف الناس عن محاكاته - كما أن هذا الإعجاز لا يرد إلى جزء دون آخر، كالإخبار بالغييب أو التشريعات، ولكن ينظر إليه كلا كاملا، وعلى وجه

أخص، النظر فيه من داخل تركيبه وبنائه اللغوي، وفي تميزه. وهذا هو الواجب ينفرد فيه القرآن، فالمعجزات الأخرى متحقق بعضها عند أنبياء آخرين. فالقرآن يتميز بهذا البناء اللغوي الخاص واللافت للنظر، وبكلمة محددة: الإعجاز القرآني كامن في بلاغته، ومن ثم علينا محاولة إدراك هذا من خلال التأمل فيه كاملاً، ولذلك كان لا بد من طرح هذين السؤالين:

- ما هو الإعجاز القرآني؟

- كيف يختلف ويتميز نظم القرآن عن شعر الشعراء وخطب الخطباء ما دام هو من جنس الكلام نفسه؟

حين الحديث عن إعجاز القرآن - أو المعجزة القرآنية - علينا أن نشير ابتداءً إلى الأسس الثلاثة التي اعتمدها الباقلاني في تحديده لشروط المعجزة، ومن ثم انطباقها على القرآن. فهو يضمن حديثه شروط الشيء المعجز حين يشير إلى أنه:

- خارج عن العادة.

- ينفرد الله تعالى بالقدرة عليه.

- لا يقدر عليه العباد.

وتحت هذه الشروط تتحدر تفصيلات أخرى.

وإذا نظرنا إلى حديثه عن القرآن سنجد أنه يشير إلى توافر هذه الشروط كلها. فيقول: «الكلام إذا بلغ غايته وتجاوز حد البلاغة إلى حيث لا يقدر عليه أهل الصناعة، وانتهى إلى أمد يعجز عنه الكامل في البراعة صح أن يكون له حكم المعجزات وجاز أن يقع موقع الدلالات»⁽³⁷⁾.

هذه شروط المعجزات الدالة على الرسل مطبقة على جنس الكلام بحيث يصل إلى الغاية والكمال ويتجاوز حد البلاغة، وهذا يعادل الخروج عن العادة. وأنه لا يقدر عليه أهل الصناعة، ويعجز عنه الكامل في البراعة، ومن ثم فقد انفرد الله بالقدرة عليه.

والقرآن معجز لتوافر الشروط الثلاثة فيه، فهو خارج عن أصناف الكلام المعروفة. وكما يقول الباقلاني: «إنه خارج عن العادة، وإنه معجز، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن، وتَمَيَّزُ حاصل في جميعه»⁽³⁸⁾.

فالقُرآن - إذن - توافر فيه كمال من جهة القول، وعجز من جهة البشر القائلين عن مواجهته. مع ملاحظة حقيقة أساسية وهي أن هذه المعجزة نزلت على قوم امتازوا بالفصاحة وافتخروا بها.

ولا بد هنا من التوقف عند مفهوم العجز البشري، فعدم الاستطالة لا يعني عند الباقلاني نقصاً. أو عدم وصول إلى الكمال النسبي، لكنه يشير إلى طبيعة القدرة الإنسانية وحدودها ضمن القوانين العامة التي تتحرك فيها:

يقول إن المعجز هو «الذي لا يقدر عليه العباد، إنما ينفرد الله تعالى بالقدرة عليه، ولا يجوز أن يعجز العباد عما تستحيل قدرتهم عليه، كما يستحيل عجزهم عن فعل الأجسام، فنحن لا نقدر على ذلك. وإن لم يصح وصفنا بأننا عاجزون عن ذلك حقيقة» (39).

فهو هنا لا يعيب العباد، لكنه يبين مقدرتهم. وأن هناك حدوداً قد تتحرك ضمنها طاقة الإنسان، وضمن هذه الحدود يتفاوت الناس فيما بينهم قدرة وعجزاً.

لكن من جهة أخرى فإن كمال المعجزة لا يعني أنها النهاية التي ليس بعدها شيء، فإن الله قادر على كل شيء، ومن ثم، بالنسبة إلى القرآن، فإن «الله وحده يقدر أن يأتي بنظم أبلغ وأبدع من القرآن كله، أما قدرة العباد فهي متناهية في كل ما يقدرون عليه، مما تصح قدرتهم عليه» (40). إن الجانب الخاص الذي يميز القرآن عن غيره من الكلام، هو خروجه عن حد العادة، أو البلاغة البشرية، ودخوله في القول المعجز، وإن هذا حاصل فيه كله. وهذا الإعجاز يمكن تلمسه في خصائص الأسلوب القرآني، حين مقارنته بكلام البشر، ومن هنا تبدأ محاولته بالإشارة إلى طبيعة هذا التميز من خلال حديثه عن خصائص القرآن ومقارنته بفنون العرب القولية.

يمكننا أن نستخلص من حديثه عناصر عامة توافرت في القرآن ميزته عن غيره من كلام العرب، منها أنه:

- ليس للعرب كلام مشتمل على هذه الفصاحة على هذا الطول.
- إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المجهود من نظام كلام العرب.

● إن القرآن على كثرته وطوله متناسب في الفصاحة، لا اختلاف ولا تفاوت فيه، مع تصرف وجوهه، فهو إذن ليس من جنس الكلام الذي يتفاوت ويختلف، وهو لا يتوسط أو ينزل عن مستوى الفصاحة. ومن ثم فمثل القرآن بتنوع مادته واستواء بلاغته، لا يصح أن يقع اتفاقا أو مصادفة كما يتفق للشاعر البيت النادر والكلمة الشاردة.

● مرد الإعجاز القرآني إلى نظمه وليس إلى عناصر أخرى يمكن أن تدرك بالتعليم.

هذه هي العناصر مجملة، ويرى الباقلاني أن الذي يستطيع إدراك هذه الخصائص هو الذي له دراية وعلم بهذا الفن القولي. ونستطيع الآن أن نسمع كلماته مباشرة وهي تشير إلى هذه العناصر، يقول:

● «ليس للعرب كلام مشتمل على هذه الفصاحة والغرابة، والتصرف البديع، والمعاني اللطيفة، والفوائد الغزيرة، والحكم الكثيرة، والتناسب في البلاغة، والتشابه في البراعة على هذا الطول، وعلى هذا القدر»⁽⁴¹⁾.

● «إن نظم القرآن على تصرف وجوهه، وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد»⁽⁴²⁾.

● وإن هذا القرآن «على كثرته وطوله متناسب في الفصاحة على ما وضعه الله تعالى به، فقال عز من قائل «الله نزل أحسن الحديث كتابا متشابها مثاني تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله» وقوله «ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا». فأخبر سبحانه أن كلام آدمي إن امتد وقع فيه التفاوت وبان عليه الاختلال»⁽⁴³⁾.

● ونظم القرآن ليس من جنس كلام الناس الذي يتفاوت ويختلف ولكنه يتصرف من الوجوه المختلفة «على حد واحد في حسن النظم، وبديع التأليف والرصف، لا تفاوت فيه، ولا انحطاط عن المنزلة العليا، ولا إسفاف فيه إلى الرتبة الدنيا»⁽⁴⁴⁾، فهو مع عجيب نظمه، وبديع تأليفه لا

يتفاوت ولا يتباين، على ما يتصرف عليه من الوجوه التي يتصرف فيها: من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج، وحكم وأحكام، وإعذار وإنذار، ووعد ووعيد وتبشير وتخويف...» (45).

وإذ كان القرآن كذلك فإن كلام البشر لا يرتفع إلى هذا الشأن، وإنما تنسب إلى حكيمهم كلمات معدودة وألفاظ قليلة، وإلى شاعرهم قصائد محصورة، «يقع فيها الاختلال والتعمل والتكلف والتجاوز والتعسف. كما أن الشعراء يختلفون تبعاً لما يكتبون، فمنهم من يجود في المدح من دون الهجو، ومنهم من يبرز في الهجو من دون المدح.. إلخ. ومن ثم فإنك متى تأملت شعر الشاعر البليغ، رأيت التفاوت في شعره وفق الأحوال التي يتصرف فيها، فيأتي بالغاية في البراعة في معنى، فإذا جاء إلى غيره قصر عنه، ووقف دونه، وبان الاختلاف على شعره» (46).

لذلك فالقرآن «لا يصح وقوع مثله اتفاقاً، كما يتفق للشاعر البيت النادر والكلمة الشاردة والمعنى الفذ الغريب كما يلحق كلامه بالوحشيات، فإنما يتفق للشاعر في لمع من شعره وللكاتب في قليل من رسائله، وللخطيب في يسير من خطبه، ولو كان كل شعره نادراً ومثلاً سائراً، ومعنى بديعاً، ولفظاً رشيقاً، وكل كلامه مملوءاً من رونقه ومائه، ومحلى ببهجته وحسن روائه، ومن يقع فيه المتوسط بين الكلامين، والمتردد بين الطرفين، ولا البارد المستثقل والغث المستنكر، لم يبن الإعجاز في الكلام، ولم يظهر التفاوت العجيب بين النظام» (47).

وإذا كان النظام المتميز هو الفاصل الوحيد بين القرآن وغيره، فإن الباقلاني يرفض أن يكون مرد الإعجاز ما يذهب إليه بعض الناس من أن الإعجاز يؤخذ من وجوه البلاغة من بديع وبيان، أو البديع، فإن هذه الأمور تنقسم إلى ما يمكن الوقوع عليه والتعمل له، وما يدرك بالتعلم، فهذا لا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن به، فالإعجاز مرده إلى ما لا سبيل إليه بالتعليم ومن ثم فإن الآية التي ذكر فيها التشبيه ليس مرد إعجازها إلى موضع التشبيه، ولكن لألفاظ الآية ونظمها وتأليفها، وليس مرد الإعجاز موضع التشبيه» (48).

إن نقطة الارتكاز التي اعتمد عليها الباقلاني هي أن الإعجاز القرآني شيء آخر غير بلاغة البشر، وأنه من الكلام المعجز الذي لا يتوصل إليه، وأنه لا يتفاوت ولا يتباين، بينما كلام الفصحاء يتفاوت، يعلو ويسفل، يتناقض ويتلاءم. وكل هذه عيوب مدركة تحدث عنها نقاد الشعر في نقدهم.

ومن ثم فهو يشير إلى بديهة من البديعات، وهي أن الإنسان مهما بلغ شأوه، عاجز؛ فالنقص وعدم الكمال سمة بشرية، فهي لا تضيره، ولا يعتبر عاجزا ما دامت إمكاناته تقف عند حدود الممكن الذي يدرك بالتعليم. أما المعجز فهو شيء خارج للعادة.

ونستطيع أن نقرب الأمر بقولنا: إن التغلب على المرض ممكن في حدود قدرة الإنسان وتعلمه، أما إعادة الموتى فهي معجزة، وكذلك رد البصر إلى أعمى ميئوس منه تعتبر معجزة داخلية في خوارق العادات. وعلى هذا القياس، فالبلاغة سمة بشرية فيها بلوغ القصد بجانب الانحطاط والقصور، أما القرآن فهو يدخل في حيز الإعجاز. ومن ثم فإن الذي يمكن أن يوصل إليه بالتعلم يتقارب فيه الناس، ويرمون فيه إلى حد، فإذا تجاوزوه وقفوا بعده لم يمكنهم التخطي إلا أن يحصل ما يخرق العادة، وينقض العرف، وهذا لا يكون إلا للدلالة على النبوات.

لذلك فالإنسان قد يقذف طبعه في النادر البيت البديع والقطعة في ديوان الشاعر، وقد يكون الشاعر ابن بيت أو بيتين وقطعة أو قطعتين، وهذا قليل. وإذا اطرد كلامه في هذا المسلك لأمكن أن يدعي فيه الإعجاز، لكننا نعلم قلة الأبيات الشوارد، والكلمات الفرائد وأمهات القلائد، فالباقلاني لا ينكر أن يستدرك البشر كلمة شريفة، ولفظة بديعة، لكنه ينكر أن يقدروا على نظم سورة كاملة يصلون فيها إلى الحد الأعلى في البلاغة⁽⁴⁹⁾.

ولا يدرك هذا الإعجاز إلا من له دراية بالفن الذي جاءت فيه، لأنه يملك العلم الذي يمكنه من هذا الإدراك، لأن الإنسان المنتاهي في الفصاحة والتمكن منها ومن علم الأساليب متى سمع القرآن، عرف أنه

معجز، وأدرك أنه وغيره عاجزون إزاء هذا القرآن. وعجزه ليس عجز عدم قدرة، لكن لإدراكه استحالة الوقوع، فإذا كان إخراج اليد البيضاء من الجيب خارجاً عن العادات، فهو لا يجوزه من نفسه، وكذلك لا يجوز وقوعه من غيره (50).

ولا تقتصر نظرة الباقلاني إلى سند واقعي وفني، فإن تميز بعض أعمال الشاعر من دون غيرها يشير إلى هذا، ونحن نعلم أن الدقة الفنية المتميزة نادرة شحيحة، لحظة عزيزة، يصعب على الفنان التمسك أو الاحتفاظ بها طويلاً. لذلك قل أن نجد قصيدة أو عملاً فنياً متكاملة أطرافه، تصل إلى حد واحد من التميز.

إن هذه الفكرة، بعيداً عن التوقف عند الإعجاز، جديرة بالنظر والمتابعة وما أكثر الشواهد عليها من ألسنة الشعراء أنفسهم وسلوكهم.

2 - الباقلاني ومعلقة امرئ القيس

استقرت - إذن - في ذهن الباقلاني حين دراسته لإعجاز القرآن تلك الفكرة الرئيسية التي اعتمد عليها ونعني بها: الكمال إزاء النقص، الكمال الإلهي إزاء النقص البشري من خلال دراسته الإعجاز القرآني، و«إن نظم القرآن يزيد في فصاحته على كل نظم ويتقدم في بلاغته على كل قول» (51). ولكي يقدم دليلاً عملياً على ما ذهب إليه كان لابد من أن ينظر في كلام العرب ليميز بينه وبين القرآن، وقد أورد أمثلة كثيرة ونماذج من أدب العرب وتحدث عنها، ولكي يعطي فكرته حقها من البروز، اختار شاعرين بارزين: من القدماء امرؤ القيس، ومن المحدثين البحتري.

وقد وقع اختياره - أولاً - على امرئ القيس «فهو كبيرهم الذي يقرون بتقدمه، وشيخهم الذي يعترفون بفضله، وقائدهم الذي يأتون به، وإمامهم الذي يرجعون إليه، كيف سبيله، وكيف طريق سقوط منزلته عن منزلة القرآن» (52).

ويشير إلى أنه لا شك «في جودة شعر امرئ القيس وبراعته وفصاحته وأنه أبدع في طرق الشعر أموراً أتبع فيها، من ذكر الديار والوقوف عليها، إلى ما يصل بذلك من البديع الذي أبدعه، والتشبيه الذي أحدثه، والمليح

الذي تجد في شعره، والتصرف الكثير الذي تصادفه في قوله، والوجوه التي ينقسم إليها كلامه من صناعة وطبع وسلاسة وعفو، ومثانة ورقة، وأسباب تحمد، وأمور تؤثر وتمدح، وقد ترى الأدباء أولاً يوازنون بشعره فلانا وفلانا ويضمون أشعارهم إلى شعره، حتى ربما وازنوا بين شعر من لقيناه وبين شعره في أشياء لطيفة، وأمور بديعة، وربما فضلوه عليه، أو سواوا بينهم وبينه، أو قربوا موضع تقدمه عليهم، وبرزوه بين أيديهم». وكما اختار أمير شعراء الجاهليين، وقع اختياره أيضاً على أهم قصائده، ونعني بها المعلقة، لتكون محلاً لمناقشته وإبراز فكرته فهي من المختارات، فقد اختاروها في «السبعيات»⁽⁵³⁾، لهذا عمد إليها فهي - كما يقول - قصيدة متفق على كبر محلها، وصحة نظمها، وجودة بلاغتها، ورشاقة معانيها، وإجماعهم على إبداع صاحبها فيها، مع كونه من الموصوفين بالتقدم في الصناعة، والمعروفين بالحق في البراعة، فننقذك على مواضع خللها، وعلى تفاوت نظمها، وعلى اختلاف فصولها، وعلى كثرة فضولها، وعلى شدة تعسفها وبعض تكلفها، وما تجمع من كلام رفيع، يقرن بينه وبين كلام وضع، وبين لفظ سوقى، يقرن بلفظ ملوكى، وغير ذلك من الوجوه⁽⁵⁴⁾.

اختار الباقلاني من المعلقة ستة وثلاثين بيتاً تمثل تقريباً ثلثي القصيدة وراح - على حد تعبيره - يبين عوارها متاولاً الأبيات المختارة بيتاً بيتاً، مسلطاً ثقافته ومجىلاً فيها عقله الجدلي الذي يتميز به. ولم تخرج مناقشته عن حدود السائد من الثقافة آنذاك.

نستطيع القول إن مدار ملاحظاته ينصب ويدور حول مجموعة من القضايا، وتحديد أدق، ينصب على الثنائى الأساسى فى كل عمل فنى، والذي تناوله النقد قديماً ونعني به:

- المعنى.

- اللفظ وقضايا الشكل الفنى⁽⁵⁵⁾.

فهذه هي المتطلبات الأساسية التي كان يدور حولها النقد ويسجلون حولها ملاحظاتهم، ومن ثم اعتمدها الباقلاني لخدمة غرضه الذي يسعى إليه. ولن تكون هذه الملاحظات غريبة على قارئ الكتب القديمة،

فقد جمع الباقلااني شتاتها وأضاف إليها وحاكاها في مواجهته لنص امرئ القيس هذا، وسننظر في هذه الجوانب لنرى الكيفية التي سار بها في نقده.

أولاً: المعنى

في حديثه عن المعنى ومتابعته التقييمية له، نجده يدور حول أربعة محاور أساسية، تجتمع فيها بعض توجهات النقد العربي القديم، ونجملها فيما يلي:

- فكرة الكمال.

- التناقض.

- مستوى الصحة والخطأ.

- النظرة الخلقية.

وهذه المحاور الأربعة تمثل أهم الجوانب التي احتضنها التراث النقدي العربي بالنسبة إلى المعنى، ولن نعدم أمثالها في النقد القديم عند الأمم الأخرى.

أ - فكرة الكمال

فكرة مطردة عند القدماء، فالفن لا يحاكي الواقع أو يعكسه ولكنه يرسم صورة محسنة، متجاوزة حرفيته لتكمل نقصه، يرسم الصورة المثالية المعوضة لهذا النقص، وليست هذه المرة الأولى التي يعاب فيها امرؤ القيس، ففي الحكومة المشهورة في النقد القديم والتي عقدتها أم جندب، بينه وبين علقمة، نجدها فضلت وصف علقمة الفحل لفرسه على وصف امرئ القيس لجواده، وكانت حجتها قائمة على أساس أن وصف فرس علقمة كان يدنيه من الفرس المثالي، بينما ينزع وصف فرس امرئ القيس إلى الجانب الواقعي، وفي هذا التوجه اقتراب من شرط أرسطو من أن التعبير الفني هو ما يجب أن يكون لا ما هو كائن.

إن فكرة الشيء الكامل، أو تصوير الشيء على هيئة المثال الذي لا يدرك، سمة من سمات النظرة القديمة، لذلك أخذت المبالغة أو الغلو حظاً من العناية عند بعض من تصدى للنقد، ومن ثم فليس من الغريب أن تكون نظرة الباقلاني تمر، في بعض ملاحظاته من خلال هذا المقياس الذي يقيس عليه شعر امرئ القيس.

عندما نتأمل هذه الأمثلة سنرى أن الباقلاني يدور حول هذه الفكرة التي استقرت عند النقاد القدماء، يقول في تعليقه على بيت امرئ القيس:

ففاضت دموع العين مني صباباً على النحر حتى بلّ دمعي محملي

«.. ثم تقديره أنه قد أفرط في إفاضة الدمع حتى بل محمله، تقيط منه وتقصير، ولو كان أبدع لكان يقول: حتى بل دمعي مغانيهم وعراصهم. ويشبه غرضه إقامة الوزن والقافية، لأن الدمع يبعد أن يبل المحمل، وإنما يقطر من الواقف والقاعد على الأرض أو على الذيل وإن بل فقلته وأنه لا يقطر» (56).

فقد لاحظ أن إحساس الشاعر بأن دموعه قد أفرطت في الإفاضة، لا يعكسه منطوق كلماته، ويتضح هذا من جهتين هما: أن الدمع بل المحمل، بينما كان المفروض - وفق قانون المبالغة - أن يقول: بل مغانيهم وعراصهم. أي أن على الشاعر ألا يكتفي بالمحمل فقط لكنه يتجاوزه إلى الساحة المحيطة!

والملاحظة الثانية التي يسجلها الباقلاني على الشاعر هي أنه استخدم كلمة «يبل»، بينما كانت المبالغة تقتضي أن يقول يقطر ويسح ليكون أبلغ. وواضح أن الملاحظتين ترتكزان على التقصير في المبالغة، أي القصور عن الوصول إلى الكمال في تصوير الحالة التي أمامه.

وهذه الفكرة تتضح في صورة أوضح حين تعليقه على قول الشاعر:

إذا قامتا تزوّع المسك منهما نسيم الصبا جاءت برياً القرنفل

قال: «ولو أراد أن يجود أفاد أن بهما طيباً على كل حال، أما في حالة القيام فقط، فذلك تقصير». «ثم فيه خلل آخر: لأنه بعد أن شبه عرفها بالمسك، شبه ذلك بنسيم القرنفل، وذكر ذلك بعد ذكر المسك نقص» (57).

بون شاسع بين الذي يعتمد على معيار استقر في ذهنه وتسلسل على أحكامه وبين فنان ينظر بمنظار مختلف يتلاءم مع طبيعة ما يصور، وإذا كانت فكرة الكمال تستدعي أن تكون رائحة المسك صفة دائمة لازمة ليكون هذا أكمل، فإن امرأ القيس تختلط في ذهنه صورة أخرى، هي من مادة الواقع الملموس، فحين الحركة يتطاير العطر بعد سكون فينتشر مغيرا طبيعة ما حوله، وهذا التلازم بين الحركة والرائحة يلتقطه حس الفنان ويعمل فيه خياله فيشيع فيه حياة خاصة، بينما اكتفى الناقد بالوقوف عند فكرة الأشمل والأكمل من وجهة نظر منطقية.

ومثل هذه أيضا الملاحظة الثانية فهو يرى أن التشبيه يكون بين ما هو أدنى إلى الأعلى في بابه، «والمسك» - في رأيه - أعلى درجة من رائحة النسيم الحامل لرائحة القرنفل، ومن ثم لا مجال هنا للتشبيه. وهذا تحكم آخر لفكرة ثابتة قائمة على الأكمل - والأعظم - وليس هذا يلزم - فقد كان حس امرئ القيس أدق، وقد ضرب بعرض الحائط كل المقولات ما دام يرى نبض الحياة في موضوعه، فحركة نسيم الصبا - بما تحمل من ريا القرنفل - كانت في خيال امرئ القيس هي الصورة المكتملة لهذا المسك الذي يتضوع منها.

وهناك أيضا فكرة أخرى مكتملة للسابق، تدور في ذهن الناقد القديم ركن إليها الباقلاني في نقده، ونعني بها التقليد الفني المتبع، الذي حمده النقاد واستراحوا إليه، فعلى سبيل المثال، لا يعجبه قول الشاعر:

أَغْرَكْ مِنِّي أَنْ حَبَكْ قَاتَلِي وَأَنْتَكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلْ

يورد على هذا البيت ملاحظاته ومنها أنه لا يحق للشاعر أن ينكر تدلل الحبيبة: «وكيف ينكر عليها تدللها، والمتغزل يطرب على دلال الحبيبة»⁽⁵⁸⁾. ولم يدرك الباقلاني أن قبول الدلال من المحب لا يمنع إنكاره له.

ب - التناقض

ويمثل التناقض في المعنى المحور الثاني الذي سلطه الباقلاني على المعلقة، فهو يأخذ على الشاعر أنه يقول الشيء ونقيضه، وواضح هنا أنه لا يتحدث عن التناقض في موقفين وقصيدتين مختلفتين، حيث نجد

أن هناك من أجاز هذا، أو على حد تعبير قدامة بن جعفر الذي لا يرى الشاعر المتناقض مخطئاً «من أجل أنه لم يكن في شرط شرطه يحتاج إلى ألا ينقض بعضه بعضاً، ولا في معنى سلوكه في كلمة واحدة، ولو كان فيه لم يجر مجرى العيب؛ لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل إنما يراد منه، إذا أخذ في معنى من المعاني - كائناً ما كان - أن يجيده في وقته الحاضر لا أن يطالب بالأل ينسخ ما قاله في وقت آخر»⁽⁵⁹⁾.

لكن التناقض المعيب هو الذي يأتي في الموقف الواحد أو القصيدة الواحدة، بحيث لا يكون الشيء وعكسه في الموقف نفسه، وهي أيضاً من مقولات النقد القديم القائمة على أساس من المنطق. لقد وقف عند قوله:

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال
قائلاً: ثم في هذه الكلمة خلل آخر، لأنه عقب البيت بأن قال: «فهل عند رسم دارس من معول»، فذكر أبو عبيدة: أنه رجع فأكذب نفسه، كما قال زهير:

قف بالديار التي لم يعفها القدم نعم، وغيرها الأرواح والديم
وقال غيره: أراد البيت الأول أنه لم ينطمس أثره كله، وبالتالي أنه ذهب بعضه حتى لا يتناقض الكلامان.

وليس في هذا انتصار، لأن معنى «عفا» و«درس» واحد، فإذا قال: «لم يعف رسمها»، ثم قال: «قد عفا، فهو تناقض لا محالة»⁽⁶⁰⁾.

وواضح أن الباقلاني في إصراره على تناقض الشاعر يقف عند حرفية الدلالة، فإذا كان الشاعر قد قال أولاً: إن رسمها لم يعف، ثم عاد فوصفه بأنه رسم دارس فإنما هذا آت من أنه يرى الشيء واحداً، فالبقاي من الطلل، وإن ظهرت، لا تمثل القائمة الحية، فقد خلا وأقفر، فدروسه آت من خلوه، وبقاياه تظل بقايا طلل ولا تزيد على هذا ومن ثم فهو سواء ظهر بعضه أم درس كله، معناه المائل أمامه واحد لا يتغير، يهيج الذكرى ويثير صورة الراحلين. وهذا الجو بكامله هو الذي أثار شجون الشاعر، وأخذت معانيه تضرب في أماكن عدة، وليسست التفاصيل إلا تعداد مراحل معينة للذكرى في الذهن. وتذكر هنا قول عنتره:

حييت من طلل تقادم عهده أقوى وأقصر بعد أم الهيثم

وتحت هذا المنظور - التناقض - يقف أيضا عند قول الشاعر:

وإن شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول

يرى في هذا البيت أنه: «مختل من جهة أنه جعل الدمع في اعتقاده شافيا كافيا، فما حاجته بعد ذلك إلى طلب حيلة أخرى، وتحمل ومعول عند الرسوم؟ ولو أراد أن يحسن الكلام لوجب أن يدل على أن الدمع لا يشفيه لشدة ما به من الحزن، ثم يسأل هل عند الربيع من حيلة أخرى» (61).

فها هو الباقلاني مرة أخرى يصر على أن الشاعر إذا حدد شيئا فلا ينصرف إلى غيره معتبرا أن هذا نوع من التناقض، فالشاعر هنا قد حدد أولا أن الدمع المراق فيه شفاء له، ثم انصرف عن هذا وراح يبحث عن معول يشفيه فيقف متسائلا: هل يجده عند مثل هذا الرسم؟ وبين الفكرتين تناقض، أو عودة مرة أخرى إلى البحث والتعدد بعد التحديد.

ويحاول الباقلاني أن يزيل هذا التناقض وأن يضع بديلا وهو أن على الشاعر أن يذكر أن الدمع لا يشفيه ولا يعزیه، ومن ثم هو يبحث عن معين جديد، وهو اقتراح ممجوج ولا جديد فيه، وهو يخضع للمقولة نفسها التي تعتمد على المبالغة وتجاوز الحد، بينما كان الشاعر ينطلق عن إحساس متميز يجسد اللحظة التي لا تقول شيئا واحدا فقط ولكنها تشي بأكثر من شيء يجسد اللحظة، فالشعر هنا إذا كان قد وقع حقا في تناقض بين فكرتين، فإن هذا التناقض الظاهر لا يمثل خلافا فنيا ما دام الموقف النفسي والفني احتملانه، ففي لحظة اهتزاز الشعور والعاطفة قد ثبت شيئا وتجاوزته ونفثه، وليس هذا تناقضا، لكنه استجابة طبيعية لهذا الموقف.

ولن تعوزنا الحيلة، حين نستعمل أيضا الفهم العقلي الذي يسير عليه الباقلاني، فنقول إن الدمع يمكن أن يشفي، أو يخفف الحزن، لكن ألا يمكن أن يجد عند الطلل معولا آخر يلجأ ليخفف عنه، أو أنه مجلبة للدمع الشافي، ومن ثم يتعد الاثنان؟

ولابد هنا من ملاحظة أن التناقض في الفن الذي وقف الباقلاني يعيبه ويقلل من مقدرة الشاعر لوقوعه في شعره، هذا التناقض يؤدي وظائف خاصة بعيدة عن تحكم المقاييس العقلية المحددة التي لا تتطابق مع تموجات العاطفة القادرة على إزالة التناقض من خلال الخيال القادر على صهره ودمجه في حالة واحدة تقبله كاملاً بإيحاءاته المتميزة.

إن الكلمة الشعرية حاجتها مختلفة في نوعيتها عن حاجة وخصائص الكلمة العادية للمنطق، لأن الشعر يستخدم الكلمة والصورة والإيحاء استخداماً خاصاً قد يصل في لحظة ما إلى حكم عقلي، لكن هذا لا يتم إلا في المحصلة النهائية وتبقى التفاصيل في منأى عن حرفية القياس المنطقي.

فالفن لا يحارب المنطق ولكنه يقدم منطقاً خاصاً لفهم الحياة من حولنا، وهذا هو الجانب المهم الذي عجز عن إدراكه الباقلاني.

ج - مستوى الصحة والخطأ

قضية الصحة والخطأ في الفن متصلة بالتفكير المنطقي والمتمسك بحرفية الواقع، فالقائلون بها يعتمدون على مدى صدق المقولة ومطابقتها لهذا الواقع أو مخالفتها له، وهذا هو الذي نلمسه في الملاحظات المنحدرة إلينا في كتب النقد.

وهذا الواقع الذي نشير إليه ليس فقط الواقع المادي ولكنه يتجاوز به ما هو في حكمه مثل الواقع اللغوي، وما أكثر الملاحظات المتعارف عليها بحيث يشكل الخروج عليها خطأ لا يقبل، ويمتد هذا إلى ما هو أدق بحيث تصل إلى الصورة الفنية والمجاز المقبول حين يشيع وينتشر فيلزم الشعراء به. وهكذا نجد أن كتب النقد قد توالدت فيها هذه المتابعات لمثل هذه الأخطاء، وقد تشعبت الأطر التي يركن إليها الناقد محاسباً على أساس من المعيار المسبق والمتحكم.

وأقرب الأمثلة التي يسير عليها الباقلاني على ضوء هذه التصورات ذلك المثال الذي يحتكم إلى الواقع الملموس، أو مطابقة المقولة للواقع حينما ردد ما عابه النقاد على قول امرئ القيس:

إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصل

يقول: «قد أنكر عليه قوم قوله: إذا ما الثريا في السماء تعرضت»، وقالوا: الثريا لا تتعرض، حتى قال بعضهم: سمى الثريا وإنما أراد الجوزاء، لأنها تعرض، والعرب تفعل ذلك، كما قال زهير: «كأحمر عاد» وإنما هو أحمر ثمود (62).

ولابد هنا من الإشارة إلى أن الباقلاني عندما أورد هذا البيت مثالا على مخالفة الشاعر للواقع وسوقه للتخريجات والتفسيرات المختلفة له، نجده بعد ذلك لا يسلم بأن هذا البيت معاب من حيث عابوه، ويعدّه من محاسن القصيدة (63). وهذا اجتهد يحسب له.

لكن هذا التساهل إزاء هذا البيت يقابله رفض كامل في موقع آخر لبيت رأى أن في معناه ما يجافي المألوف والسائد، فهو في أول بيت من المعلقة حينما دعا الشاعر إلى الوقوف والبكاء على الأطلال، يقول: «فأول ذلك: أنه استوقف من يبكي لذكر الحبيب، وذكره لا تقتضي بكاء الخلي، إنما يصح طلب الإسعاد في مثل هذا، على أن يبكي لبكائه ويرق لصديقه في شدة برحائه فأما أن يبكي على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه، فأمر محال».

فإذا كان المطلوب وقوفه وبكائه أيضا عاشقا، صح الكلام من وجه وفسد المعنى من وجه آخر لأنه من السخف ألا يغار على حبيبه، وأن يدعو غيره إلى التفاضل عليه، والتواجد معه فيه (64).

واضح أن الباقلاني قد جرفته هنا النظرة الحرفية، فلم يفهم من هذه الدعوة إلا شيئا واحدا، هو أنه ليس هناك من منطق واضح لدعوة الآخرين إلى البكاء مع الشاعر على ممن يحب. لذلك كان فهمه منحصرًا في أن:

- ذكرى الحبيب لا تستدعي بكاء الرفيق، فليس هناك من سبب لأن يبكي هذا المرافق على حبيب صديقه.
- وإذا كان بكاء الرفيق على الحبيب لأنه عاشق له، فكيف لا يغار هذا على حبيبه.

وهذا تصور قاصر يريد ألا يتجاوز المعنى المباشر إلى الدلالة الأشمل، فالحبيب هنا مطلق وليس محمداً، فكل بكاء إنما ينصرف إلى ما يخص الشخص ضمن هذه الصورة الجماعية، وهل كان يخلو عربي مرافق لمرئ القيس من إحساس بالحزن على الأحبة الراحلين؟ فتعدد وشمول هذا الموقف يستدعي مثل هذه الدعوة.

ومن البدهة المسلم بها أنه من البعيد جداً أن الشاعر كان يدعو مرافقه إلى أنه محب للحبيب نفسه! إن الإسعاد أو التسرية تأتي من هذا البكاء الجماعي، ففيه تقليل من حدة الحزن الوحيد، فعندما يكون الألم جماعياً يحس الإنسان بأنه لا ينفرد بألمه ولكن هذا الألم جزء من كل. ألم يسمع الخنساء وهي تقول:

ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم، ثقلت نفسي
وما ييكون مثلي أخي ولكن أعزي النفس عنه بالتأسي

يعرج بعد ذلك على تفسير الأصمعي لهذا البيت - بيت امرئ القيس - رافضاً قوله من أن حزن الشاعر باق ما دام الرسم باقياً، فلو عفا لاسترحنا. والباقلاني يرى أن هذا الانتصار لمعنى الشاعر يوقعه في خلل وأنه «يكون من مساويه أولى، لأنه إن كان صادق الود، فلا يزيده عفا الرسوم إلا جدة عهد وشدة وجد» (65).

وهكذا نرى أن مطابقة المعنى للواقع المادي أو اللغوي أو ما ألفه الناس، مثل الصخرة الصلبة التي يتكئ عليها الباقلاني في نقده لهذه القصيدة، ولم يكن محقاً فيما ذهب إليه، فلم يكن الشاعر يناقل للواقع أو تارك نفسه أسيراً لغيره، ولكنه كان يحاول أن يعبر عن اللحظات التي يحس بها إحساساً فنياً واعياً.

د - النظرة الخلقية

النظر إلى الفن من خلال المقياس الخلقي قديم، إن لم يكن أقدم المقاييس، وهي نظرة آتية من منبع اجتماعي من جانبيه الديني والتهذيبي. ولا نعدم - في كل العصور - وجود مؤيدين - لها - ومعارضين، ونحن نجد بعض النقاد العرب من ينظر إلى هذا الجانب نظرة تقدير أو يعطيه اهتماماً خاصاً، بينما يقف آخرون ليفصلوا بين الجانب الخلقي والديني

والفن، وتحت جناح الفصل بين الأخلاق والفن قبل الكثير من شعر الهجاء والشعر الخليع من دون حرج، وكما يقول قدامة بن جعفر: وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً ردائه في ذاته (66).

ومن الطبيعي ألا نرى مثل هذا التسامح عند الباقلاني، فلا يقبل أبيات امرئ القيس التي تخرج عن المؤلف والمقبول من التصريح والتلميح إلى الكشف والصراحة، فهو يرى أن عقر الشاعر لمطيته سفاهة، وأن هذا البيت لو سلم من العيوب «لم يكن فيه شيء غريب، ولا معنى بديع، أكثر من سفاهته، مع قلة معناه، وتقارب أمره، ومشاكلته طبع المتأخرين من أهل زماننا» (67).

ويسلط بعد ذلك مقياسه الخلقي على أبيات امرئ القيس المشهورة:

فقلتُ لها: سيري وأرخي زمامه ولا تُبعديني من جَنَّاك المَعْلَلِ
فَمِثْلُكَ حُبْلَى قد طرقتُ ومرضع فآلهيتها عن ذي تَمَائِمٍ مَحْوَلِ
إذا ما بكى من خلفها انصرفتُ له بشقٍّ وتحتي شقُّها لم يحوَلِ

إن حكمه على هذه الأبيات يقوم على أن الشاعر قد وصف نفسه بأنه زير نساء، وأنه يفسدهن ويلهيهن عن حبلهن ورضاعهن، لأن الحبل والمرضعة أبعد من الغزل وطلب الرجال.

ويرى أن كونه مفسدة لهن لا يوجب له وصلهن وترك إبعادهن إياه، بل يوجب هجره والاستخفاف به، لسخفه ودخوله كل مدخل فاحش، وركوبه كل مركب فاسد، وفيه من الفحش والتفحش ما يستتفك الكريم من مثله ويأنف من ذكره، أما البيت الثالث فهو: «غاية في الفحش، ونهاية في السخف، وأي فائدة لذكره لعشيقته وكيف يركب هذه القبائح، ويذهب هذه المذاهب، ويرد هذه الموارد؟ إن هذا ليبغضه إلى كل من سمع كلامه، ويوجب له المقت؛ وهو - لو صدق - لكان قبيحا، فكيف: ويجوز أن يكون كاذبا» (68).

واضح، إذن، مقياسه الخلقي الذي أسقط، من خلاله، هذه الأبيات لصراحتها وانكشاف معناها وخروجها عن المؤلف، ومن المؤكد أن الباقلاني لم يكن يقف منفردا في حكمه هذا، بينما كان الشاعر بعيدا كل البعد عن هذا الحكم فهو منساق مع الصورة الفريدة التي استطاع أن يبدعها في أبياته هذه.

نظرات نقدية تراثية

وبهذا تكتمل الجوانب الأربعة التي اعتمدها الباقلاني في نظريته للمعنى. وما لا شك فيه أن المقولات التي كان الباقلاني يرددها هي حصيلة كاملة للنقد الذي وجه إلى هذه المعلقة، جاء الباقلاني وسلكه في خط واحد متتابع، وأكسبه نظريته ضد النص للدفاع عن فكرة الإعجاز القرآني.

ثانياً: قضايا الشكل الفني

لن يخرج الباقلاني في تناوله قضايا اللفظ - والشكل الفني - عن ثقافة عصره وما وفرت له من فهم وقدمت له من معلومات أولية. ففي متابعته لهذه القصيدة المعلقة سنلمس أن المسارات المهمة التي كان يسير فيها أصحاب الملاحظات النقدية من القدماء، هي نفسها التي يسير فيها، ومن ثم نجده يثير موضوعات من مثل: الاختلال اللغوي - الألفاظ ودلالاتها - الترادف - التطويل والحشو والتكرار - الأساليب الركيكة - الصيغ غير المقبولة - الألفاظ الحوشية - الوحدة داخل البيت - الوحدة في القصيدة. هذه هي النقاط الرئيسية التي كان يلتقطها وهو يستعرض القصيدة، مستخدماً إياها لبيان أن اندفاعه الفيض الشعري عند الشاعر المتميز لا تخرج عن الطاقة الإنسانية المحددة المحكومة بقدرته إزاء الكمال الرباني. وكان إلحاحه على هذه الفكرة يجعله يطلق العنان لتفسيراته لهذه الجوانب التي راح يتلمسها.

نجده يتوقف عند الكلمات التي يعتقد أنها وحشية صعبة لا يرى مبرراً لصعوبتها ولا فائدة منها، خاصة إذا كانت قد وردت وسط كلام يشبه كلام المولدين في سهولته، فيقول في تعليقه على قول الشاعر:

فلما أَجَزْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَانْتَحَى بِنَابِطِنِ خَبْتِ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلٍ
«وهذا بيت متفاوت مع الأبيات المتقدمة، لأن فيها ما هو سلس قريب يشبه كلام المولدين وكلام البذلة، وهذا قد أغرب فيه وأتى بهذه اللفظة الوحشية المتعقدة، وليس في ذكرها والتفضيل بإلحاقها بكلامه فائدة». يعيب هنا على الشاعر أمرين:

- استخدام له للوحشي من الكلام من غير طائل.

- تفاوت النسج بين الوحشية والسهولة.

ويمكن أن ندخل في هذا الباب ملاحظته على بيت الشاعر:
 مهضة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كاسجُنجل
 حيث يرى أن هذا البيت فيه مخالفة في الطبع للأبيات المتقدمة عليه،
 وأن فيه نزوعاً إلى الألفاظ المستكرهة (69).

لكنه، من جهة أخرى، يرى أن الكلام الغريب واللفظة الشريفة المباشرة
 لنسج الكلام قد تحمد إذا وقعت موقع الحاجة في وصف ما يلائمها.
 كقوله تعالى في وصف يوم القيامة: «يوما عبوسا قمطريرا...».
 ولعل هذا الاستدراك من جانبه يشير إلى أنه يرفض تفاوت الأسلوب
 من دون حاجة فنية. وعدم مشكلة الأبيات وانسجامها.

ومع صحة هذه المقولة في عمومها. فإن الملاحظة الرئيسية التي
 لا بد من إثارتها في هذا الموضوع هي أن الباقلاني في متابعته للمفهوم
 السائد آنذاك بشأن الفصاحة والألفاظ المستأنسة المألوفة يتجاهل حقيقة
 أساسية وهي أن السهولة والوعورة اللتين أحس بهما، هما انعكاس لشعوره
 الخاص إزاء ألفاظ الشاعر. فميز بين نوعين من الألفاظ، وقد لا يكون
 هذا الشعور هو نفسه عند الشاعر وسامعيه في عصره، فباب الألفاظ
 آنذاك واحد، وألفتها متساوية، فاحتجاجة ساقط لأنه ليس حكماً دقيقاً
 على ألفاظ شاعر تفصله عنه أربعمئة سنة.

وكما عاب التوحش، لا يفوته التوقف عند الترادف وما هو في حكمه حيث
 الألفاظ والجمال التي تؤدي معنى واحداً. فهو يشير أولاً، إشارة عابرة، إلى
 استخدام الشاعر للكلمة عفا ثم درس بمعنى واحد. ثم يشير إلى قوله:

فقمْتُ بها أمشي تجرُّ ورائنا على إثرنا اذيالَ مرطٍ مُرجَل
 يقول: «وفيه تكلف. لأنه قال: «وراءنا على إثرنا»، ولو قال «على إثرنا»
 كان كافياً، والذيل إنما يجر وراء الماشي، فلا فائدة لذكر ورائنا» (70).

وكما تتبع الألفاظ نظر في الأساليب النحوية واللغوية، وتتبعها من
 ناحية السلامة اللغوية، فيعلق على قول الشاعر «لما نسجتها من جنوب
 وشمأل» قائلاً: «وقوله «لما نسجتها»، كان ينبغي أن يقول: «لما نسجها»
 ولكنه تعسف فجعل «ما» في تأويل تأنيث لأنها في معنى الريح، والأولى
 التذكير من دون التأنيث، وضرورة الشعر قد قادته إلى هذا التعسف» (71).

وتدور أمثلته الأخرى حول هذا، مثلاً:

- وقوله: «لم يعف رسمها» كان الأولى أن يقول: «لم يعف رسمه» لأنه ذكر المنزل. فإن كان رد ذلك إلى هذه البقاع والأماكن التي المنزل واقع بينها. فذلك خلل، لأنه إنما يريد صفة المنزل الذي نزل حبيبته، بعفائه، أو بأنه لم يعف دون ما جاوره (72).

- «وقوفا بها صحبي على مطيهم»، وقوله «بها»: متأخر في المعنى وإن تقدم في اللفظ. ففي ذلك تكلف وخروج عن اعتدال الكلام (73).

فَظَلَّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلَحْمِهَا وَشَحْمِ كَهْدَابِ الدُّمَقَسِ الْمُفْتَلِّ
وفيه شيء وذلك أنه عرف اللحم ونكر الشحم، فلا يعلم أنه وصف شحمها، وذكر تشبيه أحدهما بشيء واقع للعامة، ويجري على ألسنتهم، وعجز عن تشبيه القسمة الأولى فمرت مرسله! وهذا نقص في الصنعة، وعجز عن إعطاء الكلام حقه (74).

تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً وَأَهْوَالَ مَعْشَرٍ عَلَيَّ حِرَاصاً لَوْ يُسْرَنَ مَقْتَلِي
وقوله: «لو يسرون مقتلي» أراد أن يقول لو أسروا، فإذا نقله إلى هذا ضعف ووقع في مضمار الضرورة، والاختلال على نظمه بين، حتى أن المتأخر ليحترز من مثله (75).

وقد يتجاوز مثل هذه الملاحظات إلى ما هو أدق وأقرب إلى روح التناول الشعري، حينما ينظر في ظلال الكلمات وإيحائها على النفس، مثل وقفته إزاء قول الشاعر:

تَصُدُّ وَتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي بِنَاضِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَةٍ مُطْفَلٍ
وهنا يتوقف عند دلالة اللفظ وما يوحيه في النفس، فتلفت نظره كلمة «وحش» ويرى أن قوله: «تتقي بناظرة»: لفظة مليحة، لكن أضافها إلى ما نظم به كلامه، وهو مختل، وهو قوله: «ومن وحش وجرة» وكان يجب أن تكون العبارة بخلاف هذا، كان من سبيله أن يضيف إلى عيون الظباء أو المها من دون إطلاق الوحش، ففيهن ما تستكر عيونها.

ويلحق بهذا أيضاً ملاحظته على قول الشاعر: «وجيد كجيد الريم ليس بفاحش». حيث يرى أنه «كلام فاحش موضوع» وتوصف الأعناق ما يشبه السحر، فكيف وقع على هذه الكلمة، ودفع إلى هذه اللفظة (76).

وبغض النظر عن توجيهاته واقتراحاته، فإن نظريته هذه قد يوافقها البعض فيها، لكن هذا لا يمنع من الالتفات إلى أن بيت الشاعر يحمل في داخله دلالة كلية توجه هذا اللفظ وتكسبه من روح المعنى الذي يريد الشاعر أن يشيعه في ذهن متلقيه، فهذه النظرة المركبة تعني شيئاً كثيراً، عجز هو عن إدراكه وجعل ظلال الكلمة وانعكاسها عنده حكماً أخيراً، بينما هو بعيد كل البعد عن تصور المعنى الذي أرادته الشاعر.

ولا يكتفي الباقلاني بمناقشة اللفظ من ناحية صحة الأسلوب في إطاره الخارجي، ولكنه ينظر أيضاً إلى الأبيات كاشفاً كل خلجات الاضطراب التي يلاحظها، مكثفاً النظرات السائدة عند دارسي النص الأدبي ليسخرها لخدمة هدفه الذي يسعى إليه، فقد أجال عينيه في كتب الأدب واستخرج المآخذ التي تتعلق بنص امرئ القيس هذا، ودرس إمكان تطبيق النظرات الأخرى على هذه القصيدة.

لذلك نجده يثير قضايا من مثل: الحشو - التطويل - التكرار - التناسق - النظم القبيح - الأسلوب الركيك - وحدة البيت - الوحدة العامة... إلخ. ولم يكن هو متفرداً فيما يقول ولكنه كان يعكس ثقافة عصره، ومدار تفكير نقاد النص الأدبي ودارسيه، وقد كان عصراً متوثباً خصب التفكير، واجه كل أطراف ثقافته بجدية واضحة، وكانت محاولة الباقلاني هذه في دراسة الإعجاز واحدة وشاهدة على هذا النضج الفكري.

ينظر إلى بيت امرئ القيس (77):

ويوم دخلتُ الخدرَ خدرَ عُنَيْزَةٍ فقالت: لك الويلاتُ إنك مُرجلي

تقولُ وقد مال الغبيطُ بنا معاً عقرتْ بعيري يا امرأ القيسِ فانزل

نجده يسجل على هذه الأبيات الملاحظات التالية:

- إن تكرار قوله: الخدر خدر عنيزة، إنما هو تكرار لإقامة الوزن وأنه لا فائدة فيه، ولا ملاحاة ولا رونق، فهو إذن حشو!

- وعلى مثل هذه يحمل قول الشاعر: «فقلت لك الويلات إنك مرجلي».

لا فائدة منه غير تقدير الوزن، وإلا فحكاية قولها الأول كاف.

- ويلاحظ أيضاً أن النظم هنا قبيح «لأنه ذكره مرة»، «فقلت»، ومرة «تقول»، في معنى واحد، وفصل خفيف.

- ويلاحظ ثالثاً أن قوله: «فقالت: لك الويلات إنك مرجلي» صيغة غير مقبولة، «فهو كلام مؤنث من كلام النساء. نقله من جهته إلى شعره» وليس فيه غير هذا» (78).

ونجد أن مثل هذا التعليق يسوقه إزاء قول الشاعر: أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل.

يرى فيه ركافة، وتأنيثاً ورقة، وهو يدرك أن هناك من يقول إن كلام النساء ما يلائمهن من الطبع أوقع وأغزل. فلا يقبل هذا ويرى أنك تجد الشعراء في الشعر المؤنث لم يعدلوا عن رصانة قولهم (79).

ويقف عند قول أبي عبيدة الذي علق على قول امرئ القيس «عقرت بعيري» ولم يقل ناقتي، لأنهم يحملون النساء على ذكور الإبل لأنها أقوى.

ولا يرى الباقلاني هذا الرأي ولا يقبل هذا التوجيه، فالأظهر عنده أن كلمة البعير اسم للذكر والأنثى، وأن الأمر لا يزيد على كونه أنه احتاج إلى ذكر البعير لإقامة الوزن.

وفي موضع آخر يعلق على قول الشاعر:

ففاضت دموع العين (مني) صبايةً على النحر حتى بلّ دمعِي محملي

يرى في قوله: «ففاضت دموع العين» ثم استعانته بقوله: «مني» استعانة ضعيفة عند المتأخرين في الصنعة، وهو حشو غير مريح ولا بديع. وقوله: «على النحر»، حشو آخر، لأن قول: «بلّ دمعِي محملي» يغني عنه ويدل عليه، وليس بحشو حسن. ثم قوله: «حتى بلّ دمعِي محملي» إعادة ذكره الدمع حشو آخر، وكان يكفي أن يقول: حتى بلت محملي، فاحتاج لإقامة الوزن إلى هذا كله (80).

وهكذا نلاحظ أن الباقلاني استحضر أنواع الملاحظات الأدبية وسلطها على هذه الأبيات هذا التسليط الذي لم يقبله عدد من الدارسين مثل البغدادي، صاحب الخزانة.

لكن هذا لا يعني الاستسلام لما يذكره الباقلاني، فنحن لا نسلم بأن كل هذه وغيرها أيضاً حشو لا فائدة منه، وأن الشاعر حينما يتجنب القلق الموسيقي إنما يؤدي وظيفة فنية أساسية، فمراعاة

إيقاع الوزن تعني معالجة أمر حيوي، فالوزن ليس شيئاً طارئاً لا دور له، ومن ثم تكون مراعاته حشوا لا ضرورة فنية. فهذه أمور يجب ألا تغيب عن ذهن دقيق النظر مثل الباقلاني، وليس من الإنصاف تجاهلها.

ومثل هذا نقول بشأن تعليقه على تكرار الشاعر للمواضع حينما ذكر الدخول وحومل وتوضح فالمقراة، إذ كان يرى أن على الشاعر أن يذكر بعضها، وأن «هذا التطويل إذا لم يفد كان ضرباً من العي»⁽⁸¹⁾.

من المؤكد أننا لا نطالب الباقلاني - في عصره المتقدم - بأن يدرك ذلك الإحساس العميق الذي تضمنته هذه الوقفة المتميزة، وإذا كان بعض معاصرينا الآن - وبعد أن فضت أختام كثيرة عن ذلك الموقف المتميز - لا يزالون لم يتصوروا بعد عمق هذه اللحظة. نقول: إذا كان هؤلاء الذين تيسر لهم ما لم يتيسر للباقلاني لم يفهموا هذا التعديد، فإنه من اليسير علينا أن نعذر الباقلاني حينما يرى في هذا التكرار تطويلاً، ولم يصل إلى خلاف هذا، وسنعذره أيضاً إذا أحطنا بما دار في عصور قريبة منه من ثورة على هذا التقليد، فالعصر العباسي - الذي عاش فيه - كانت من سماته الأدبية محاولته الخروج عن هذا الإطار والثورة عليه، وتجاوزه إلى أشكال جديدة.

ولهذا تكون ملاحظة الباقلاني منسجمة مع ثقافته ومستجيبة لتيارات عصره الأدبية، وإن لم تكن صادقة في حكمها على قصيدة امرئ القيس هذا، كما أنها ليست ملائمة للعصور التالية والمعاصرة التي تستطيع، مع بعض الصبر والعمق، أن تتوصل إلى تلك الخاصة المتميزة التي يجسدها العرض لسميات الموقع الذي يحتضن ديار أحبابه.

الوحدة الفنية

ولا يفوت الباقلاني أن يتوقف ليتحدث عن الوحدة الفنية في القصيدة. ونلاحظه يسير فيها على مستويين، الأول: الوحدة داخل البيت الشعري، والثاني: تناسب البيت مع غيره من الأبيات.

نحن نعلم أن هاتين الوقفتين لم تفوتا النقاد العرب القدماء، فقد عابوا تفاوت المصراعين داخل البيت، واستسحفوا الأبيات المتافرة. وكما يقول الجاحظ: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»⁽⁸²⁾. وعدوا أن من الشعر المتكلف رديء الصنعة أن: «ترى البيت مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير رفقة، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال: وبم ذلك؟ فقال: لأنني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه».

وهذا رؤية يعيب شعر ابنه أنه «ليس لشعره قران، يريد ألا يقارن البيت بشبيهه»⁽⁸³⁾.

ويستوفي ابن طباطبا النظر في ذلك حين يقول: «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتتسويق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟»⁽⁸⁴⁾.

هذا الأساس النقدي القديم، كان يدور على ألسنة النقاد وإن لم يستوفوا دراسته.

ويأتي الباقلاني ليستثمره ويوظفه في وقفته هذه إزاء المعلقة، فهو ينظر داخل البيت الشعري فيرى أن ثمة انقطاعا بين المصراعين الأول والثاني في قوله:

إذا قامَتَا تَضَوُّعُ الْمِسْكِ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بَرِيًّا الْقَرْنُفَلْ

ويشير إلى أن القول «نسيم الصبا» في تقدير المنقطع عن المصراع الأول، لم يصله به وصل مثله. وكذلك قوله:

فَقَالَتْ: يَمِينُ اللَّهِ مَالِكُ حِيلَةٍ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي

«فالكلام في المصراع الثاني منقطع عن الأول، ونظمه إليه فيه ضرب من التفاوت».

وكذلك قوله:

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرماً فأجملي
إن «المصرع الثاني منقطع عن الأول، لا يلائمه ولا يوافقه، وهذا يبين
لك إذا عرضت معه البيت الذي تقدمه» (85).

وعندما ننظر إلى إشارته إلى مثل هذه الأبيات نجدد يبحث فيها
عن الترابط اللغوي المباشر أو المنطقي الذي يسلم فكرة إلى أخرى،
وهذا تسف واضح في مجال الشعر، فهذه الأبيات وغيرها تعتمد على
منطق فني خاص، والشاعر يتصرف تبعاً لهذا المنطق النابع من إحساسه
بالمعاني في انفصالها واتصالها، وليس من اللازم أن تكون معاني الأبيات
متجاورة حدوا بحدو. ولم يستطع الباقلائي إدراك عمق لحظات أو
لمحات التوقف والانتقال التي يستخدمها الشاعر بدلاً من أن يكون أسيراً
للروابط المنطقية أو اللغوية الشائعة. ولا ندري هل غاب عنه الشاهد
النحوي المشهور.

ما زلت أسعى بينهم والتببط حتى إذا جنّ الظلام واختلط

جاءوا بمذقٍ هل رأيت الذئب قط

فهذا الراجز الطريف عندما نزل بقوم، وانتظر طويلاً ليكرمهم
فأحضروا له لبناً مشوباً بكثير من الماء فقال هذا البيت. ودلالة
الصورة واضحة، فإن من رأى هذا اللبن يقول: هل رأيت الذئب قط
فإنه يشبهه، فليس هناك علاقة لغوية مباشرة بين الذئب واللبن ولكن
مؤدى الصورة الذي يتوافر من فعل الربط الفكري والتخلي هو الذي
يهبنا هذا المعنى.

وكما توقف عند جزئيات البيت الواحد لم يفتته النظر في وحدة
أبيات القصيدة وترتيب معانيها وتناسقها وتتبع الرابطة بين اللاحق
والسابق.

ولن يخرج الباقلائي عن شروط القدماء، في النظرية التي أشاروا
إليها في بعض كتبهم من أن: «أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً
يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله
الخلل، بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها

بآخرها، نسجاً وحسناً، فصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً» (86).

وإذا كانت مثل هذه الأفكار بشأن الوحدة تدور في الأذهان آنذاك فلا جرم أن الباقلاني يجد فرصته ليضع يده على خلل مثل هذا في هذه القصيدة التي يتعرض لها. وهو، في ملاحظاته، لم يتعرض على تعدد الموضوعات داخل القصيدة الواحدة، كما فعل بعض المعاصرين، لكنه أثار وحدة الكتلة الواحدة، أو تناسق أجزاء الموضوع المطروح.

ويتوقف عند الأبيات:

فجئتُ وقد نَضْتُ لنوم ثيابها لدى السُّتْرِ إلا لبسة المتَفَضِّلِ

فقالت يمينُ الله ما لك حيلة وما أن أرى عنك الغواية تنجلي

«انظر إلى البيت الأول والأبيات التي قبله (87)، كيف خلط في النظم، وفرط في التأليف! فذكر التمتع بها، وذكر الوقف والحال والحراس، ثم ذكر كيف كانت صفتها لما دخل عليها ووصل إليها، من نزعها ثيابها إلا ثوبا واحدا والمتفضل الذي في ثوب واحد. وهو الفضل. فما كان من سبيله أن يقدمه إنما ذكر أخيراً» (88).

والباقلاني يثير في هذا النص موضوع الوحدة المنطقية التي افتقدها، فقد كان الشاعر يراوح بين معنى وآخر، حيث يترك المعنى الذي هو فيه، ثم يعود إليه مرة أخرى ليتحدث عن بعض أجزائه الأولى، وواضح - كما أشرنا - أن هذه اللفتة لا تختلف كثيراً في جوهرها عما أثاره أوائل النقاد المحدثين، الذين أثاروا هذه الملاحظة: «التفكك والاضطراب».

ما الذي لاحظته الباقلاني في هذه الأبيات؟

- ها هو الشاعر يحكي بعض تجاربه النسائية، وقد تحدث عن تلك الفتاة الجميلة المكونة في خدرها، وأن خبائها بعيد المنال، لكنه تمتع بها لاهيا غير معجل.
- وأنه لكي يصل إليها تجاوز أحراسا وأهوال معشر كانوا حريصين على قتله لو ظفروا به.

● في تلك اللحظة كانت الثريا قد تعرضت كما تتعرض في أثناء الوشاح.

● ثم قال: فجئت وقد نضت لنوم ثيابها.

هذا هو الترتيب الذي لاحظته الباقلااني، وقد تكون النظرة المنطقية للأشياء أن يسبق هذا البيت موضعه هذا إلى ما قبل الأبيات التي جاءت قبله، فتجاوز الأحرار سابق على المجيء حين نضت الثوب عنها، ونضو الثوب سابق على التمتع بها، وهكذا!

لكن الباقلااني، في حماسه، لا يلتفت إلى طبيعة البناء الشعري، بل حتى الأساليب النثرية، التي تتراوح بين الإجمال والتفصيل، وإذا نظرنا إلى هذه الأبيات من هذا المنظار، فسنجد أن حس الشاعر وتلون أدائه أدق وأعمق من مثل هذه الملاحظات، فقد أجمل، أولاً، المحور الذي يركز عليه، فإذا كانت فاطمة قد تدلت عليه، وأنها قد غرّها حبه لها، وأن قلبه مستجيب لما تأمره، فإن الموقف يستدعي استحضار مغامراته مع فتاة مكنونة محمية صعبة المنال، نالها لاهيا وتمتع بها من دون عجل أو خوف، ثم بعد ذلك يحكي الكيفية التي حصلت بها هذه النتيجة.

وتأتي الأبيات بعد ذلك متناسبة خالية مما لاحظته الباقلااني، ومن ثم تسقط حجته، فقد كان الشاعر هنا أقرب إلى روح تركيز الشعر وإلى هدف الشاعر من سياق مثل هذه الحكاية، وسيجد المتأمل أن الوحدة والتناسب في مفهومهما الأعمق متوافران بشكل واضح، ولم تكن القصيدة كميات متجاوزة ولكنها لحمة وسدى، تامة الشكل والبناء الفني.

تلك كانت وقفتنا مع الباقلااني، أمام قصيدة امرئ القيس المعلقة، ومهما كان التفاوت بين نظرتنا ونظرته، فليس هذا محلاً لغرس الأظفار في عمل الباقلااني هذا، فالخلاف معه - والذي يفرضه التطور وطبيعة الأشياء - لا يستدعي ما ناله من باحثين، لهم حق العيب على محاولته ونقدها، بعد التعمق في كلياتها وأجزائها، ولكن لا مجال للسخرية من عمل كامل تام من حيث أركان الجدية وعمق التناول، فقد كان يملك دقة في التناول تدل على ذكاء النظر والإحاطة بما يعمل، وهو ينطلق

من أساس مقبول، لا يختلف بشأنه عاقلان، وهو أن العمل الكامل لا وجود له، وأن التميز والإعجاز في العمل الإنساني لا يتيسر ويشمل كل أجزاء العمل الفني مهما كان، وهذه حقيقة لا بد من الاعتراف بها، وقد حاول الاستفادة منها ليصل إلى نتيجة مستقرة في ذهنه، عن الفرق بين الإعجاز القرآني والإبداع البشري، وأن الأول كمال مطلق والثاني يشوبه نقص واضح.

ولابد من ملاحظة الإيجابيات الكثيرة المندسة في كتابه التي تدل على نظرة نقدية متميزة تستوجب التوقف والاحترام، فلم يكن الباقلائي، بالرجل المستسلم لعظمة السابقين، لذلك نجده يعيب ويمدح، بل إنه كان يشيد بشعر كثير من الشعراء المحدثين ويقدمه على شعر القدماء، وإن وقف وقفته الأخرى مع البحثري، ليوضح من خلالها أيضا فكرته التي على أساسها قام عمله.

لقد حفل كتابه بنظرات - مهما كان الخلاف بشأنها - دقيقة، وقد لامسها بعد ذلك عدد من الدارسين.

لكن التحفظ الذي لا بد منه هو عن تلك النظرة «القبليّة» أو الحكم المسبق، مهما كان صدقه مع الحقيقة، ولا شك في أن مبررات قبوله لا تختلف عن مبررات قبول الفكر الذي حمله علم الكلام، فنحن لا ننكر دور المعتزلة والأشاعرة وغيرهم من حملة هذا العلم، والخلاف هو نفسه الخلاف، فأصحاب علم الكلام يعتمدون على أساس ثابت يبرهنون عليه عقليا، بينما كان الفلاسفة يبدأون مع الحقيقة مجردة من دون قضية أولى مسلم بها.

ولا أحد يستطيع أن ينكر دور علم أصحاب الكلام، ومن ثم فلا حق لنا أن نتحمس كثيرا مع الباقلائي أو ضده.

ونقطة أخرى لا بد من الإشارة إليها وهي أنه كان يمثل محصلة متميزة للطريقة النقدية العربية القديمة، القائمة آنذاك، فقد كانت تعتمد على دراسة الوحدة الأساسية في البناء الشعري من كلمة وصورة، وتتنظر في مكونات البيت الواحد وعلاقاته، بجانب الاهتمام بالملاحظة اللغوية والسبك اللغوي، وصحة المعنى وشرفه.

هذه الأسس التي كانت تستخدم منفردة، حاول الباقلاني أن يسلكها في خط واحد، ويستخدمها إزاء نص واحد، وهو متفرد في هذا، وقد أوجد لنا هذه المحاولة المتكاملة، ولكنها في الوقت نفسه كشفت عن النقص الكامن في هذه النظرات، وهي أيضا ليست خالية من الحس الجيد، وأنها تمثل مرحلة خطيرة من مراحل تمييز النص الأدبي، لكنها تحتاج إلى تطوير عجز اللاحقون عن استحوائه كما يجب، إلا قليلا.

لذلك نجد أن أي رصد للنظرية النقدية العربية لا تكتمل حلقاته إلا من خلال النظر الجاد إلى ما فعله الباقلاني ومن تابعه في دراسة الإعجاز القرآني واستخلاص أهم ما صنعوه، والنظر فيه نظرة نقدية جادة وناضجة.



المعلقات ونظرات العصر الحديث؛ معلمون ومتذوقون

مثلت القصائد السبع النموذج الحي الذي ظل محل الإعجاب والاستشهاد طوال العصور المتعاقبة، فقد جسدت نصوص هذه القصائد القدرة الكامنة في العمل الفني الحي المتكامل القادر على الصمود لتغيرات الزمن، المثير للإعجاب، مهما طرأت على الأذواق من تغيرات وتطورات، وهذا دال على ما في هذه النصوص من أصالة فنية مكنتها من مجادلة الزمن والنفاذ إلى الأعماق وإخضاع من يتلقاها للدخول إلى عالمها المتميز واستكناه مداها الفني.

وفي العصر الحديث اتجه اهتمام أصحاب حركة الأحياء إلى الشعر الجاهلي والقصائد السبع في

«دخل الشارحون إلى دنيا القصائد السبع والشعر الجاهلي بوجه عام حاملين معهم تراثا ضخما من الدراسات والتعليقات والمناقشات التي أثرت الجو الأدبي، ومدت ساحله إلى آفاق عريضة وعميقة المدى»

المؤلف

الدرجة الأولى، ووجد فيها أصحاب التعليم والنظرة المدرسية مجالا لنفض الغبار عن دراساتهم التي ران عليها غبار العصور المتأخرة.

وقد اتجه إليها أيضا أصحاب النظرة الجديدة، فأصحاب النظرة العلمية يقذفون حولها بذرتهم لتكتسب مشروعية القبول، مطبقين عليها تصوراتهم لأنها الأصل الذي انحدر عنه الأدب العربي.

وأما أصحاب النظرة الذوقية التأثرية، الذين يتركون النفس على سجيتها أمام النص الأدبي فإنهم عادوا إلى هذه النصوص ووجدوا فيها مجالا ملائما للدراسة لصدقها وملاستها لجوهر الفن وعلو كعبها في التعبير الفني.

وهناك الجماليون الذين وجدوا في إيغالها في الزمن ولغته، صياغتها النابعة من طبيعة الجاهليين الخاصة، وتجاوزهم لعبودية التقليد وقسوته، كل هذا أتاح لهم نظرتهم الجمالية دون حرج.

وهناك النفسيون الذين لم يجدوا خيرا من هذه النفوس التي كانت تسير على سجيتها وتقول ما تريده من دون أن تعوقها العوائق، لذلك كان الدخول إلى النفس من خلال هذه النصوص أمرا متيسرا، ففيها من تداعيات النفس شيء كثير، ومنها دخل أصحاب الاتجاه الأسطوري بقوة ومن ثم جاء البنيويون، والطريق من بعد مفتوح لكل نظرية قادمة.

في هذا الفصل سنوجه الاهتمام إلى اتجاهين سادا عند دارسي مرحلة الإحياء وهي:

[1] الشروح التعليمية.

[2] النظرات الذوقية.

وليست هذه إلا نماذج من الدراسات كانت القصائد السبع محلا لها، وهناك كثير من الاتجاهات الأخرى، وحسبنا هذه لتكشف لنا الحد الذي وصلت إليه دراسات القصائد السبع في العصر الحديث.

أولا، نظرات تعليمية

يمكن القول إن أغلبية أصحاب النظرة التعليمية ينتمون إلى أصحاب المنهج التقليدي الذي يتمسك بما أثر عن القدماء وبخاصة ما ينتمي منه إلى العصور الأولى، فقد اتجه رواد الإحياء إلى أنصع ما في التراث

العربي لتجليته وتقديمه إلى العصر الحديث بجلته القديمة بعد نفوذ غبار العصور المتأخرة عنه. لذلك كان يمكن تسمية هؤلاء بأصحاب المنهج التقليدي أو أصحاب القديم، لولا أن هناك من أدخل - ضمن منهجه التعليمي - شذرات من النظرات الحديثة، مما يحول دون انطباق المصطلح عليهم، لذلك كانت تسمية شروهم «شروحا تعليمية» أشمل وأصدق فكلهم يسعى إلى تقريب القصائد السبع إلى الأجيال الحديثة من جهة التعليم والتثقيف، ونلمس هذا من اتفاق أهدافهم وخططهم العامة، قال بها النعساني في مقدمة كتابه المنشور في أوائل القرن العشرين ليبين أنه يقدم «شرحاً» يقرب معانيها، ويدني ثمار أسرارها من يد جانيتها. والموجود مشئت العبارات، مختلف الإشارات، يشتهب المورد منه على أولي الألباب، فضلا عن صفار الطلاب. لذلك عمد إلى شرحها شرحا يقرب معانيها ويسهل تناولها على الطلاب بعبارات عصرية مع نبذ من تراجم قائلها»⁽¹⁾.

فالباعث التعليمي واضح، وهذه الخطة تجسد لنا المنهج التعليمي بصورة واضحة، وهو متحقق في داخل شرحه. وهذا الباعث ذاته نجده في مقدمة كتاب شارح تعليمي متأخر عن سابقه، في الربع الأخير من القرن العشرين، كاتب مقدمة «الملقات السبع» للدكتور بكرى شيخ أمين، فقد وضع أن هذا الشرح هو: «تقريب التراث العربي إلى أفهام طلاب الأدب والمتأدبين والمثقفين بوجه عام. فلهذا عمد المؤلف إلى أيسر السبل في تقديم نماذج من التراث القديم، وضمها في إطار من الشرح والتحليل المبسطين لتحقيق الغاية المرجوة»⁽²⁾. هاتان المقدمتان بينتا الهدف التعليمي الذي قامت هذه الشروح لتحقيقه.

النعساني أولا: وقد نشر شرحه مع بداية القرن العشرين سنة 1906⁽³⁾، شرح فيه عشر قصائد، السبع الأول وهي المشهورة، موافقا فيها ما جاء عند ابن الأنباري والوزني، وأضاف ثلاث قصائد هي دالية النابغة وقصيدة الأعشى التي مدح فيها الرسول صلى الله عليه وسلم وقصيدة لعبيد بن الأبرص مطلعها:

لَيْسَ رَسْمُ الدَّفِينِ بِبَالِي فَلَوْ ذِرْوَةٌ فَجَنَّبَى ذِيَالِ

ولم يوضح النعساني سر هذا الاختيار، ولعله أراد أن يقدم من قصائد الأعشى ما يرتبط بالتاريخ الإسلامي، ولم يوضح - كذلك - سبب اختياره هذه القصيدة لعبيد بن الأبرص.

الناظر في شرح النعساني يدرك أنه لم يخرج عن حدود المأثور من المعلومات المتناثرة حول هذه القصائد المشهورة، خاصة ما جاء في كتب الشروح. بل من الممكن، بشيء من الاستقصاء المطول، رد كلامه إلى الأصول الأولى، مع الاحتفاظ بالاختيار والاختصار والترتيب وصياغة كل هذا بأسلوبه الواضح المركز للمعلومات مع ملاحظة أنه كان يملك دراية واضحة بالتراث العربي تفني شرحه وتثريه..

وأبرز هذه المصادر شرح الزوزني المشهور الذي نجد بصماته واضحة في شرحه، وهو لا يحرص على الإشارة المباشرة إليه⁽⁴⁾، وإن تابعه في كثير من المواضع متابعة حرفية⁽⁵⁾، وأحياناً ينتقي ويتصرف مع المحافظة على نفس عبارات الشارح القديم⁽⁶⁾. فالنصان يتقاربان في الخطوط العامة، ولا شك في أن النعساني كان مستبطناً كلام الزوزني، فكانت معانيه تدور حول هذا الشرح القديم. ونحن لا نستطيع في هذه السطور المقتضبة متابعة نقوله الكثيرة⁽⁷⁾. وقد تركزت استفادة النعساني من شرح الزوزني في القصائد الأولى، ولكنه بعد ذلك أخذ يعتمد على ابن الأنباري بصورة مبينة⁽⁸⁾.

ولم يقتصر النعساني على كتب الشروح وحدها - وإن كثرت نقوله منها - وإنما امتد بصره إلى بعض المراجع المساعدة التي أمدته بمادة طعم بها شرحه، فقد كان يرجع إلى المعاجم⁽⁹⁾. وإلى كتاب «الشعر والشعراء»⁽¹⁰⁾. وشرح ابن السكيت لديوان طرفة وديوان النابغة⁽¹¹⁾، ورسالة الغفران⁽¹²⁾، وكتب آخر متفرقة.

إن شرح النعساني تصدق عليه الملاحظات التي قيلت من قبل عن التبريزي من حيث الهدف التعليمي والطريقة المستخدمة والقائمة على اعتصار ما في الكتب السابقة، وإن اختلف عنه، تبعاً لطبيعة العصر، في التقديم والعرض وطريقة الأخذ التي يتبع فيها إدراكه العام لما يحيط بالبيت من معلومات، فيصوغها بأسلوبه الخاص الذي تخلله كثير من كلمات وجمل وعبارات السابقين، بينما كان التبريزي يمزج بين عبارات الشارحين من دون تدخل.

وينتظم خط الشرح عند النعساني في إطار واضح لا يختلف بين هو نفسه خطوطه الأولى في مقدمته، فيقدم لكل قصيدة بترجمة لصاحبها، وهي لا تخرج عن المؤلف في كتب الأدب المشهورة، وخاصة الأغاني والشعر والشعراء بالإضافة إلى مقدمات الدواوين والشروح. وهي عادة متعلقة بالخطوط الرئيسية لحياة الشاعر والظروف التي أحاطت بإنشاء القصيدة يسوقها كما هي دون أن يناقش أسسها العامة أو تفصيلاتها.

ومن هذه المقدمة ينفذ إلى الشرح الذي يتبع فيه طريقته البسيطة والمدرسية فيورد البيت أولا - وقد يجمع بين بيتين - ثم يأتي الشرح الذي يقسمه بدوره إلى قسمين أولهما يصدره بكلمة «اللمة»، ويهتم فيه بشرح معنى المفردات ثم إعراب ما يراه جديرا بالإعراب، وقد يشير إلى بعض الخلافات اللغوية والإعرابية.

وبعد أن يفرغ من هذا، وهو غالبا ما يكون مركزا لا إفاضة فيه، وقد يضم إليه بعض الإشارات إلى الروايات المختلفة، ينفذ إلى القسم الثاني والذي يصدره بكلمة «المعنى» وفيه يجمع المعنى العام بصورة بسيطة مع التمسك بحرفية الأبيات ودلالاتها الأولية، وإبراز جوانب المعنى المختلفة. وهذا مثال يقدم طريقته في حالتها العامة والمعقولة والمطرودة.

والساحبات ذبول الریط فنقها برد الهواجر كالغزلان بالجرد
«اللمة: الساحبات: جمع ساحبة من السحب وهو الجر - والريط: جمع ربطة، وهي كل ملأه لم تكن ذات لفقين، وفنقها: نغم عيشها، ويروي فانقها وجارية فنق منعمة - والهواجر: جمع هاجرة وهي شدة الحر - والجرد: أرض لا نبات فيها.

المعنى: يقول إنه يهب الإبل ويهب الجواري اللائي يسحبن أذيالهن إذا مشين نعمة حتى يطلون بأرجلهن على أطراف أذيالهن. وقوله فنقها برد الهواجر يريد أنهن لا يبرزن للشمس وأنهن في كن دائما فهن أرق أجساما. وقوله كالغزلان بالجرد مثل قول غيره آرام وجرة وذلك أن الغزال إذا تربى في أرض لا نبات فيها كان ذلك أحسن له وأقوى في جمال خلقه» (13).

ففي هذا الشرح نلاحظ أنه وقف أمام الكلمات ذات الأثر البين في المعنى الكلي وتحتاج إلى وقفة توضح معناها في شرح أكثر كلمات البيت وبالتحديد خمس كلمات من ثمان.

وليس في هذا البيت إشكالات واضحة تمس الرواية أو الضبط، لذلك انصرف جهده إلى بيان المعنى الذي ربطه بالبيت السابق له:

الواهبُ المائَةُ الأَبكارُ زَيْنُهَا سَعْدَانُ تَوْضِخٌ فِي أَوْبَارِهَا اللَّبَدُ

ويمكن النظر إلى شرحه هذا من زاويتين أولاهما: أنه قدم المعنى بسياق مبسط، والثانية محاولته الاقتراب من دلالة التركيب الفنية، في حدود ضيقة من خلال الصورة التي رسمها الشاعر للجواري اللواتي نَعَم عيشهن برد الهواجر وأنهن كالغزلان، فقد حاول النفاذ إلى المقصد الكامن وراء وصف الشاعر لهن بهذه الصفات، وفي تعليقه لم يخرج عما ألفناه عند الشرح القدماء، وإن يكن قد صاغه بأسلوبه.

وقد يعرض رأيين متعارضين فيحاول حل التناقض بينهما حلا بسيطا معتمدا فيه على ما أثر عن القدماء⁽¹⁴⁾. ومن جهة أخرى يحاول المقارنة بين الأبيات من مثل: «والناس يعارضون هذه الأبيات الثلاثة بقول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

... إلخ»⁽¹⁵⁾. ونجده يتابع القدماء في استحسانهم للاستعارة في أبيات لامرئ القيس ويوضحها.

ويشير إلى الفنون البلاغية بإيجاز واضح، مثلا يقول في بيت لبيد:

صَادَفُنْ مِنْهَا غِرَةً فَاصْبِنَهَا إِنَّ الْمَنَايَا لَا تَطْيِشُ سَهَامُهَا

«وليس للمنية سهام، إنما هذا مثل وكناية»⁽¹⁶⁾، وكذلك قوله عن بيت لبيد:

غُلِبْتُ تَشْدُرُ بِالذُّحُولِ كَأَنَّهَا جُنُّ الْبَدِيِّ رَوَاسِيَا أَقْدَامُهَا

يقول: «... وكأن تلك الوفود إبل غلاظ الرقاب كناية عن قوتهم وجسامتهم»⁽¹⁷⁾.

ولا تخرج نظراته عن هذا الإطار الذي دار فيه في فلك الفهم القديم جامعا ما تفرق مما قبل. ومن ثم فهذا الشرح مدخل أولي للمتعلم الذي يريد الوصول إلى هذه القصائد من البوابة القديمة وهي نظرة تعليمية حكمتها روح التقليد والاتباع من دون أن يتخلل هذا أي ضوء جديد لهذا التراث الخالد.

ولا ينفرد النعساني بهذا فنحن نجد هذا الاتجاه نفسه، عند الشنقيطي والغلاييني.

ولقد اهتم الشنقيطي⁽¹⁸⁾. في كتابه «شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها» بإخراج نصوص هذه القصائد بجانب أخبار شعرائها. وهو ينهج النهج السابق مع الاختصار والتركيز، خاصة فيما يتعلق بشرح نصوص القصائد مكتفيا بأقل القليل، فكتابة أقرب إلى شرح المفردات، مع الإشارة إلى بعض مواضع الإعراب المهمة، فهو نسخة مضبوطة من المعلقات لتكون بين يدي القارئ، لذلك نص في صدر كتابه على أنه من جمعه وتصحيحه. وقد قدم أولا، تراجم الشعراء⁽¹⁹⁾، ثم جاء بنصوص القصائد، ووقفته عند التراجم لا تزيد على كونها ترديدا لما جاء في كتب القدماء التي كان يوردها في سياق كلامه⁽²⁰⁾.. وهو يتمسك بما جاء فيها وإن حاول أحيانا توضيح بعض المقولات⁽²¹⁾. وقد يقوم بنقدها معتمدا على ثقافته فهو يرد قول أبي الفرج الأصفهاني من أن امرأ القيس قد دفن بالقرب من عسيب اعتمادا على قوله:

أجارتنا إن المزار قريبُ واني مقيمٌ ما أقام عسيبُ

يقول: «... وهذا غلط محض، لأن عسيبا جبل بعلية نجد، وأنقرة من بلاد الروم ولا يدل ضربه المثل لإقامته بإقامة عسيب على أنه قد دفن به⁽²²⁾. ويشك كذلك في قصة أبيات الألفاظ التي دارت بين امرئ القيس وعبيد بن الأبرص⁽²³⁾. ولكنه من جهة أخرى قد يورد قصصا غير مقبولة مثل قوله «إن هاجس امرئ القيس هو لافظ بن لاحظ، وإن هاجس الأعشى مسحل بن أثافة، واسم هاجس النابغة هاذر...»⁽²⁴⁾. وهذه أخبار غير مقبولة لغرابتها وخروجها عن حدود العقل فهي أخبار وأقاصيص تدخل في مضمار الخرافات.

أما طريقته العامة في شرح نصوص القصائد العشر فهي تعليقات بسيطة ويسيرة في أسفل كل صفحة مع اهتمام واضح بالتوثيق وعلوم اللغة. فالتوثيق نلمسه في حديثه عن عدد كبير من الأبيات، وعلى سبيل المثال:

وصادِقَتَا سَمِعَ التَّوَجَّسَ لِلسَّرِيِّ لَهْجَسَ خَفِيٍّ أَوْ لَصَوْتٍ مُنَدِّدٍ
قوله: «قوله: لهجس خفي هذه رواية الخطيب، وروي لجرس وهو رواية الأَعلَم وابن السكيت، وروي الأَعلَم في السري لجرس، وقوله أو لصوت مندّد، روي بإضافة صوت إلى مندّد، وعليه فمندّد اسم فاعل، وروي بتتوين صوت وفتح النون من ندّد، وعليه فهو اسم مفعول» (25).

ويقترن التوثيق بالوقفات والنظرات النحوية حيث يورد آراء النحاة في بعض أبيات هذه القصائد المشهورة، وملاحظاته في هذا الموضوع كثيرة وهذا مثال دال على أسلوبه في هذا النوع من التفسير، قال عنترة:

عَلَقْتُهَا عَرَضًا وَأَقْتَلْتُ قَوْمَهَا زَعَمَا لَعَمْرُ أَبِيكَ لَيْسَ بِمَرْعَمٍ
يقول: «... وهذا البيت يستشهد به النحويون في باب الحال، والشاهد فيه:

واقْتَل قَوْمَهَا، حيث وقع حالا، وهو مضارع مثبت فاقترن بالواو، وحقه ألا تكون فيه.. قال في الألفية:

وَذَاتُ بَدْءٍ بِمُضَارِعٍ ثَبَتَ حَوَتْ ضَمِيرًا وَمِنَ الْوَاوِ خَلَّتْ
وأولوه بأن التقدير: وأنا أقتل قومها زعما، وقيل الواو فيه للعطف، والمضارع مؤول بالمعنى، والتقدير: علقتها عرضا، وقتلت قومها» (26).
ونجده كذلك يكثر من القول من «أن هذا البيت يستشهد به النحويون» (27).

ولم ينل المعنى وبيان دقائق الشعر أي اعتبار، وإذا مسه فمن جهة الاعتماد على المأثور، مثلا في شرحه لهذا البيت من معلقة امرئ القيس:

ضَلِيعٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتُهُ سَدَ فَرْجِهِ بِضَافٍ فُؤَيْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلٍ
«... وضاف صفة محذوف أي بذنب ضاف وهو السابع، وهذا الوصف حميد كما قال البحثري» (28):

ذَنَّبَ كَمَا سَحَبَ الرِّدَاءَ يَذُبُّ عَنْ عُزْفٍ وَعُزْفٌ كَالْقِنَاعِ الْمُسْبِلِ
قال الأمدي: وهذا خطأ عن الوصف، لأن ذنب الفرس إذا مس الأرض
كان عيباً، فكيف إذا سحبه، وإنما المدح من الأذنان ما قرب من الأرض
لم يمسه كما قال امرؤ القيس: بضاف فوق الأرض ليس بأعزل، والأعزل
الذي يكون ذنبه في جانب وهو عادة لا خلقه» (29).

وهذه اللمسة للمعنى، مع بساطتها واعتمادها على المأثور، تمثل إحدى
الحالات التي حاول فيها الشنقيطي أن يمس المعنى. ويقابل هذا أنه قد
تمر عدة أبيات دون أن يتعرض لها بالشرح مادام المعنى العام واضحاً
ولا يثير قضية توثيقية أو لغوية.

وطريقته هذه متلائمة مع الخط العام لأمثال هذه الدراسات في
ذلك العصر، بغض النظر عن الإرهاصات التي بدأت تتكون آنذاك
محاولة النظر للنص الشعري نظرة أكثر عمقا وأقرب إلى روح التذوق
والفهم الفنيين.

أما الثاني الذي يشارك الشنقيطي في هذا الاتجاه فهو الشيخ مصطفى
الغلاييني⁽³⁰⁾. وكتابه «رجال المعلقات العشر» اهتم فيه برجال المعلقات مع
عرض لبعض أبياتها ملتزماً بما جاء عند الشراح القدماء، فكتابه كتاب
تعليم نشره ليقصد وقت الإملاء وليكون كتاب تدريس للطلبة.

وقد قدم لكتابه بمقدمة تضمنت خلاصة لتاريخ العرب وتاريخ أدب
اللغة العربية، ثم انتقل إلى الحديث عن الأبيات المختارة من المعلقات مع
مقدمة عن شاعر القصيدة وبعض أخباره.

وشرحه لهذه النصوص يسد حاجة المتعلم المبتدئ، فملاحظاته تعليقات
عامة وبسيطة تفي بحاجة الطالب الذي يقوم على إرشاده معلم يوضح
ما استغلق عليه، وكذلك القارئ العادي الذي تعينه هذه الملاحظات على
تجاوز بعض صعوبات قراءة الشعر الجاهلي. وهذا مثال يبين طريقته.

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا بِذِي الْجَلِيلِ - عَلَى مُسْتَأْنَسٍ وَحَدٍ
يقول: (زال النهار: انتصف وصار بنا إلى وقت الزوال (ذو الجليل)
أراد وادياً قرب مكة (على مستأنس) أي كأن رحلي موضوع على وحشي
مستأنس أي ناظر يمنة ويسرة خوفاً من الصائد. والجار والمجرور خبر

كأن. فهو يصف ناقته بالسير السريع حتى في وقت اشتداد الحر حين تتعب الإبل وتطلب الراحة. فهو يقول: إن هذه الناقة سريعة لا تشكو التعب حتى وقت الظهيرة. فكأن رحلها لسرعتها لم يوضع عليها بل هو موضوع على وحشي منفرد خائف من القناص فهو يسرع خشية أن يدركه⁽³¹⁾.

فهذا النموذج يقدم لنا طريقته المطردة التي تدور في فلك التفسير المباشر والمبسط لأبيات هذه القصائد وألفاظها مع شيء من الإعراب، ثم بيان المعنى على الطريقة المدرسية ولا أعتقد أنها تحتل وقفة نقاش أو تحليل.

هذه أحوال الشروح والنشرات الخاصة لهذه القصائد السبع في مطلع هذا القرن في ضوء الاهتمام التعليمي، ولكن جهود الشارحين تطورت واكتسبت ملامح جديدة حينما نشطت دراسات الأدب وتطورت مناهجه، فدخل الشارحون إلى دنيا القصائد السبع والشعر الجاهلي بوجه عام حاملين معهم تراثا ضخما من الدراسات والتعليقات والمناقشات التي أثرت الجو الأدبي، ومدت ساحله إلى آفاق عريضة وعميقة المدى، فلم تعد محاولات للم شتات الآراء القديمة والتمسك بها بقدر ما أصبحت محاولة للدخول إلى هذه القصائد بالمنظار الجديد الذي لونه هذه الدراسات، وليس من الضرورة أن تكون هذه الدراسات مخالفة لما جاء عند القدماء، فقد تكون حاملة نفس وجهة النظر ولكنها في طريقة تناول أكثر نفاذا إلى جوهر القصائد، وأقدر على اكتشاف ما في هذا القديم من جواهر مع محاولة الدفاع عنه وإبراز إيجابياته.

ومن الدراسات الحديثة التي اهتمت بالمنهج التعليمي في شرح المعلقات مع الاستفادة من تطور الدراسات الأدبية، دراسة الدكتور بدوي طبانة في كتابه: (معلقات العرب: دراسة نقدية تاريخية)⁽³²⁾، الذي خصص الفصل الأول منه لمناقشة قضية التعليق والثاني لإدارة حوار حول شعراء المعلقات، ثم عرض سيرة الشعراء كما وردت في المصادر القديمة مع شيء من الترتيب والتنظيم حاذفا الأخبار غير الموثقة⁽³³⁾.

وهو في هذه الآراء لم يخرج كثيرا عما ورد في المصادر القديمة خروج مخالف منكر، ولكنه يسلم بآكثرها مادام يرى فيها اتساقا مع سياق هذه القصائد أو معقولية الحديث نفسه، لذلك نجده يحرص على الوقوف أمام ما كتبه الدكتور طه حسين مناقشا لآرائه وأفكاره⁽³⁴⁾.

وكما رد بعض أخبار القدماء وناقش بعض المحدثين، وقف عند بعض القضايا النقدية العامة، وخاصة ما أثاره ابن قتيبة حول المتكلف والمطبوع⁽³⁵⁾. وهذه الملاحظات تتخلل أحاديثه التي قدمها بين يدي كل قصيدة. وبعد ذلك يجمال أغراض القصيدة نثرا مع بعض الملاحظات التوثيقية ثم يورد أبيات كل قصيدة.

وينقل بعد ذلك على دراسة المعلقات دراسة تفصيلية لا تتقيد بالطريقة المعروفة القائمة على شرح كل قصيدة على حدة، بحيث نتبين معنى كل قصيدة وأجزائها والرأي الخاص المناسب لها، ولكنه يحاول تقديم ما تضمنته من معان بصورة كلية جامعا المعلومات من كل القصائد، فينظر إلى المجتمع العربي كما صورته المعلقات ويقوم بعملية إحصائية لمسميات البيئة المختلفة يستخرجها من القصائد بالترتيب، ثم يتحدث عن حياة الإنسان الجاهلي في حله وترحاله مشيرا إلى مطالع هذه القصائد، ثم ينفذ إلى الحديث عن الحرب والسلم كما ورد في هذه القصائد متتبعا أدوات القتال، وينتقل إلى الحديث عن المرأة وإلى فضائل العرب النفسية، أما نظريته للفن الشعري في المعلقات، فيقدم لها بمقدمة نظرية، متحدثا فيها عن عمود الشعر، كما قدمه المرزوقي، وخصائصه التي انحدرت عن الشعر القديم، ويحدد بعد ذلك المعالم الفنية في النواحي الآتية:

[1] ناحية أغراض المعلقات وفنونها.

[2] ناحية ألفاظها وأساليبها.

[3] ناحية أوزانها وقوافيها.

[4] ناحية معانيها وأخيلتها.

ويؤكد أولا أن أكثر الشعر العربي من الشعر الوجداني⁽³⁶⁾. ثم يقدم أغراض المعلقات على ضوء التقسيمات المعروفة: الوصف - النسب - الفخر (وهو فخر بالنفس أو القبيلة) الحكمة - المديح، ثم ينظر في ألفاظ

المعلقات وأساليبها ويرى أن اختلاف ألفاظها بين الرقة والخشونة يعود على تعدد الأغراض. والقول إن هذه الألفاظ حوشية وغريبة قول غير أصيل ولم يقله أحد من القدماء إنما هو منحدر عن العصور التالية⁽³⁷⁾. ويقدم بعد ذلك معجماً مبسطاً للمسميات الصعبة الواردة في هذه القصائد⁽³⁸⁾.

وتأتي عباراته عن أساليب المعلقات ذات طابع عمومي مدرسي، فهي أساليب عربية صحيحة موجزة⁽³⁹⁾، مشيراً إلى المحسنات البديعية. وضروب الصناعة والتجنيس والمطابقة⁽⁴⁰⁾، وكل هذا من المعروف والمأثور في الكتب القديمة.

أما معاني المعلقات فبسيطة وصادقة، خالية من المبالغات، قريبة التناول، بعيدة عن النزعات الفلسفية إلا من الأفكار العارضة عن الموت والبعث. وهي ذات معان مادية وأخيلة قريبة مما يعرفه أصحاب تلك البيئة. ثم يعرض لتشبيهات الشعراء التي يراها قريبة تمتاز بالبساطة والسهولة منتزعة من البيئة التي عاشوا فيها⁽⁴¹⁾.

هذه أهم ملامح دراسة الدكتور بدوي طبانة لهذه القصائد السبع والتي قامت على ركيزتين هما: بروز الحياة العربية في المعلقات أولاً والفن الشعري فيها ثانياً.

وأولى هاتين الركيزتين عبارة عن عملية إحصائية جمعية لملامح مفردات البيئة اليومية للحياة الجاهلية التي تدل عليها هذه النصوص وغيرها، وهي تدخل في الدراسة الاجتماعية، ولكنها لا تقول شيئاً بالنسبة إلى المعلقات، فنحن لا نخرج بعد هذه الدراسة بصورة واضحة محددة لأي معلقة من المعلقات، فهي تؤكد فقط معلومات عامة، أو هي نظرة للمجتمع أكثر من كونها نظرية فنية للمجتمع. فهذا الإحصاء مفيد لدراسة المجتمع عند تحليل تركيبه وعاداته وخصاله.

أما من الوجهة الفنية فنحتاج إلى أمور أخرى تمثل هذه العملية الإحصائية ونتائجها مقدمة لها؛ فنحن، إذ نبحث عن الدلالة الفنية المعبرة الكامنة في شعر هذا الشاعر أو ذاك، فلا شك أن لفرس امرئ القيس صفاته، ودلالاتها وطريقة التعبير عنها تختلف من حيث الطريقة

الفنية عن طريقة عنتره، ومن هنا فالتعداد وحده لا يغني شيئاً. ومثل هذا القول ينطبق على ناقة طرفه بالمقارنة مع غيرها، فلكل منهما وجهته التي قصدها فلوئت وصفه لهذه الحيوانات.

ونلاحظ كذلك أن المؤلف اتبع طريقة تسهل له هذه العملية الإحصائية حيث جمع النظر إلى النظر، وهذه أفادت في هذا الجانب كما سهلت الفهم للمسميات التي كانت تمثل ملمحاً عسيراً، وخصوصاً من الوجهة التعليمية، ولكنها من جهة أخرى جنت على وحدة القصيدة وخصوصيتها وأصالة كل جزئية في سياقها فانعدم الإحساس الفني الآتي من المعاشية التامة. فنحن نحس ليل امرئ القيس المقرون بفرسه وبالبرق والسيول؛ فمن هذا كله يستوي البناء الفني المختلف عن الإحصاء تمام الاختلاف.

ولا تزيد المعارف التي ساقها عما ورد عند الشراح القدماء وبعض المصادر الأخرى جمعها وضم بعضها إلى بعض بعد أن كانت في مواضعها الطبيعية من تلك الشروح. مثلاً، يقول في حديثه عن السلاح الشائكة: «وذكر زهير السلاح الشائكة وهي الحديد القاطعة»⁽⁴²⁾. ويقول كذلك: «كما ذكر لبيد الشكة» وهي اسم لجميع السلاح، وقولهم «شائك السلاح» أي لسلامة شوكة⁽⁴³⁾. ولكن هذه التعريفات هل تتقل طبيعتها ودورها الفني في البيتين اللذين وردت بهما هاتان الكلمتين؟ فهذا زهير يقول واصفا حصين بن ضمضم:

لَدَى اسْد شَاكِي السِّلَاحِ مُقَدِّفٍ لَهُ لِبْدٌ اظْفَارُهُ لَمْ تُقْلَمِ
أما لبيد فيقول في مجال فخره:

ولقد حَمَيْتَ الْحَيَّ تَحْمِلَ شَكَّتِي فُرْطٌ وَشَاحِي إِذْ غَدَوْتُ لِحَامُهَا
وواضح هنا الدور المتميز لكل كلمة من الكلمتين، وإن اتحد معناهما في المعجم، وكان ورودهما ضمن الشرح العام لكل بيت عند الشراح يبين هذا الدور ويقربه.

وهذا الكلام ينطبق أيضاً على دراسته الفنية التي اعتمدت على تعداد الأغراض وحصرها في حيز واحد (وصف - مدح - فخر... إلخ). فهو لم يدرس مثلاً طبيعة هذا الوصف وإنما كان يكتفي مثلاً بقوله: ما جاء في الملقات من صفات الحيوان قول امرئ القيس في وصف فرسه ليورد

بعد ذلك أربعة عشر بيتا يقول بعدها: فقد وصفه في هذه الأبيات وصفا مستقصيا، ذكر فيه صلابة جسمه، وسرعته، وقدرته على الكر والفر والإقدام والإحجام، وفق ما يهوى راكبه، ووازن بينه وبين غيره، ووصف أجزاء جسمه وما يفعله براكبه إذا كان خفيفا وإذا كان ثقيلًا وبالغ في ذلك ما شاء (44).

فهذا التعليق لم يزد على توضيح الملامح الرئيسية للأبيات من دون التوغل في كيفية الوصف وأطرافه وطبيعة الصورة ومؤداها. ومن الأمثلة كذلك هذه العبارات الفاصلة بين مقطعة وأخرى. «وقال لبيد يصف فرسه التي يحمي بها حيه وعشيرته» (45). «قال عمرو بن كلثوم...» (46).

«ووصف عنتره فرسه في أكثر من موضع، كما قال موازنا بين حاله وحال صاحبه» (47).

مثل هذا في بقية الأغراض.

ولا يخرج حديثه عن ألفاظ المعلقات وأساليبها عما ذكرنا، تصدق عليها نفس الملاحظات وإشارات للجوانب الفنية الخاصة بالألفاظ، هي عبارة عن جمع لما تناثر في كتب النقد القديمة من محسنات بدعية وتجنيس ومطابقة وتذييل...

وأهمل كذلك الجانب الصوتي اكتفاء بالقواعد المقررة من العروض مع الملاحظات المعروفة في الكتب القديمة، وكان الإمكان قائما لمناقشة ذلك على ضوء الدراسات الصوتية الجديدة التي حاولت أن تجعل الصوت الموسيقي للكلمة والجملة والبناء العام جزءا مهما من التأثير الفني.

هذه أهم الملاحظات التي نسجلها على هذه الدراسة التي كانت تحاول أن تقيم بناء تعليميا معقولا لفهم القصائد السبع من خلال تجزئة ما فيها من عناصر وتقديمها إلى المتعلم أو القارئ العام، وقد طغى الجانب التاريخي والاجتماعي على الجانب الفني، ولكن هذا لا ينفي الملاحظات الفنية الطيبة التي أوردها الكاتب وقربها إلى الأذهان ولم شتاتها من الكتب المتفرقة.

وهذه الدراسة في إطار المنهج التعليمي، تسلمنا إلى محاولة أخرى تقدم المنهج التعليمي الذي يحاول أن يقدم النص من خلال تركيز آخر الدراسات الحديثة بجانب الدراسات القديمة حتى يتسنى للمتلقي الإلمام بآخر التطورات الجديدة التي دخلت على مفهوم الشعر ودراسته، بجانب كونها تنظر إلى تقديم هذا التراث من زاوية قريبة لفهم المعاصرين ومن الجهة التي يستطيعون من خلالها النفاذ إلى أنصع ما فيه مع تأثيره في النفوس نتيجة لهذا التعامل، مع الاحتفاظ بما أثر عن القدماء معينا لا ينضب للفهم.

وقد تحقق قدر كبير من هذا الهدف في دراسة بكري شيخ أمين في كتابه (المعلقات السبع) ⁽⁴⁸⁾. الذي استفاد مما وصلت إليه دراسات الأدب العربي في نهاية هذا القرن، راصدا أبرز التيارات النقدية مع الاحتفاظ بالسمة التعليمية.

وفي اختياره لم يلتزم القصائد السبع المعروفة فقد أسقط قصيدة الحارث وأثبت مكانها قصيدة الأعشى. كما أنه عمد إلى الاختيار من بين الأبيات فبينما أسهب بالنسبة إلى قصيدة امرئ القيس فشمّل حديثه القصيدة كلها، وحظيت بثلاث الكتاب تقريبا، نجده يختار من قصيدة طرفة عشرين بيتا ومن قصيدة عنترة سبعة أبيات فقط.

فهو إذن، لم يسع إلى تقديم شرح شامل لهذه القصائد، ولكنه قدم نموذجا يسير على أساسه القارئ فيما بعد، وأما إطالته النسبية في شرح قصيدة امرئ القيس فلأنها تقدم تصويره الخاص في الشرح.

ونلاحظ، من جهة أخرى، أن اختياراته كانت تنصب على ما يراه ملائما لذوق القارئ المعاصر ليستطيع الدخول إليها من أكثر جوانب التراث وضوحا وملاءمة له.

وكان يمهد لهذه الاختيارات بتقدمة يتحدث فيها عن خطوط حياة الشاعر الرئيسية. ثم يتعرض لأبيات المعلقة كلها بأقسامها الرئيسية لتكون صورة القطعة المختارة واضحة بإدراك موقعها من السياق.

وطريقته في الشرح واضحة الخطوط - وإن اختلفت في بعض التفاصيل - فيبدأ بمقدمة مركزة لعناصر المعنى في القصيدة كلها، ثم يعرض الأبيات مصدرا كل قسم بعنوان يمثل المحور الرئيسي فيه، ثم يسوق المعنى نثرا مع التركيز على الملامح الرئيسية وبعدها تأتي دراسته التفصيلية.

يبدأ أحيانا بوقفات توثيقية، فقد وقف على سبيل المثال أمام شك الرواة في أبيات امرئ القيس المشهورة: (وقرية أقوام... إلخ) فيرد شكهم لأنه ليس هناك ما يمنع من أن يعيش غني حياة المتقشفين. ويؤكد أن سياق الأبيات منسجم مع القصيدة، مشيرا إلى أن الروايات تذكر تشدد الشاعر بعد مقتل أبيه وأن الأبيات أصدق تعبيراً عن حياة المغامرين⁽⁴⁹⁾.

ولا نخالفه فيما أثبت، ولكننا نحتاج إلى الدليل المعقول لما يرى، فقد نفى الأصمعي وأبو عبيدة وغيرهما نسبة هذه الأبيات إلى القصيدة⁽⁵⁰⁾. والأصمعي هو صاحب الفضل الأول في وصول الديوان إلينا، فإسقاط رأيه يحتاج إلى حجج دامغة تؤكد الإسناد، وليس لنا إسقاط التوثيق عن طريق السند اعتمادا على الاجتهاد في التفسير الذي يكون عادة لاحقا للتوثيق ومؤكدا له.

وليس هناك ما يمنع من أن يتحدث امرؤ القيس عن حياة التشرد، ولكن القصيدة فيما نعلم نظمت قبل أن تعصف بأبيه العواصف، وقد كان وقتها يعيش حياة اللهو، حتى هذا لا ينفي حديثه عن حياة الصعاليك بشرط ثبوت هذا الزعم.

أما القول بانسجام هذه الأبيات مع جو القصيدة - وليس هذا بمتفق عليه - فليست هذه حجة كافية، فهذه الأبيات أكثر انسجاما مع أكثر من قصيدة، فهل هذا كاف لإدخالها فيها، لقد قالوا إنها لتأبط شرا وهي خليقة بالدخول في شعره⁽⁵¹⁾.

إنني لا أنفي نسبتها إلى امرئ القيس ولكن بذرة الشك فيها لا تنفيها الحجج التي ساقها، فنحن بحاجة إلى دليل قوي حتى نسقط كلام الأصمعي وأبي عبيدة وغيرهما، وإلا لأصبح التوثيق يتبع الهوى والظن.

ويجد في اختلاف الأسلوب عند طرفة في وصفه للناقة وتأملاته ما يدل على أن أحد الموضوعين منحول، ويرجع نسبة أبيات التأمل إليه للملازمة أسلوبها لسن طرفة⁽⁵²⁾. ولكنه يعود مرة أخرى ليشك في أبيات التأمل أيضا لأن أسلوبها يضارع أساليب الفحول الذين عمروا أكثر منه، وأنها تشبه منظومات العصر العباسي⁽⁵³⁾.

وهذا الرأي تنقصه الدقة، فمن حقه في مجال التعليم أن يثير هذه القضايا ولكن من خلال تماسك الرأي وإطراده، وخصوصا أن هذه القصيدة لم يشك فيها إلا طه حسين ضمن نظرة عامة للشعر الجاهلي كله.

وقد شك أولا في وعورة ألفاظها وكان هذا هو سبب نفيها، ولكن هل هي وعرة؟ وبالنسبة إلى من؟ إن الصعوبة آتية من مصطلحات ومسميات البيئة، إن بيتا مثل هذا:

وَطَيُّ مُحَالٍ كَالْحَنِيِّ خُلُوفُهُ وأجرنة لَزَّتْ بِدَائِي مَنْصُدِ

هذا البيت وعر بالنسبة إلينا، ولكن هل الوعورة آتية من الفكرة المعقدة أم من الأسلوب المركب، أم الرموز الغائمة والألفاظ؟ لا شك في أن الألفاظ ومسميات البيئة كانت هي الحاجز الأول الذي أوحى إلينا بهذا الفهم، وما هو عسير علينا قد يشرحه لنا طفل صغير من أطفال البادية.

ولكنه إذا شك في هذه الأبيات لوعورتها فما باله يعود ليشك مرة أخرى في أبيات لسهولتها. فهناك احتمالان إما أن يشك فيها لصعوبتها لصغر سن طرفة، أو لسهولتها وقربها من لغة العصر العباسي، ولا يجوز الخلط بينهما. والشك للسهولة أو الصعوبة ليس بكاف لإثبات شيء، فكل جانب من هذا أسبابه التاريخية والفنية المفسرة له.

وحتى لا نطيل نكتفي برده على نفسه بعد ذلك حين قال في موضع آخر: بل إن المعلقة الواحدة لتترجح ألفاظها بين الخشونة والرقّة، والسلامة وكثرة الغريب وقلته، وفي موضوع دون موضوع، من ذلك مثلا وصف الناقة عند طرفة فلقد أفعم بالألفاظ الغريبة... ويلوح لنا أن مرجع هذا الاختلاف هو تعدد الأغراض في تلك القصائد، وأن الألفاظ التي تصلح لموضوع تختلف عن الألفاظ التي تصلح لموضوع آخر⁽⁵⁴⁾.

ويعلق على القول بالغرابة والحوشية بأننا «لم نعثر على قول قديم ينقد هذا الشعر بالغرابة أو الحوشية في البيئة التي قيل فيها هذا الشعر، أو في الزمن القريب من عهد الجاهلية. لكن هذا النعت وجد في العصور التالية...»⁽⁵⁵⁾. ففي رأيه هذا نقض صريح لقوله السابق.

ومن الملامح الجيدة في هذا الكتاب استفادته من الدراسات الصوتية الحديثة التي اهتمت بتقطيع الشعر من حيث بنيته اللغوية الصوتية وأثر هذا في المعنى، فهو مثلاً يقف أمام أبيات امرئ القيس ناظراً إليها من خلال المقاطع الصوتية. ففي الأبيات الأولى كثرت المقاطع الطويلة المفتوحة التي جاء بها الشاعر لغاية فنية موعلة في الأصالة الشعرية.

وقد أشار الكاتب إلى أن العروضيين القدماء لم يفرقوا بين المقطع القصير والطويل والمفتوح والمقفّل، فكلها تسمى سبباً خفيفاً. ويوضح أن بينهما اختلافاً موسيقياً يظهر في الإيقاع الداخلي لوحدة الكلمات، كما يظهر في النغم، فالمنتهي بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع النغم وتطريبه، وهذا غير متاح في المقطع المنتهي بحرف ساكن الذي يسمح بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكن، أما المنتهي بحركة محدودة فلا يسمح بهذا.

فالمقاطع الطويلة في مطلع قصيدة امرئ القيس متلائمة مع البكاء والدموع والحسرات والذكريات، فكأن مفردات الشاعر تعبر بصوتها وصداها في الأسماع عن معاني الألم والذكريات⁽⁵⁶⁾.

وفي المقابل يجد أن تعبير امرئ القيس عن فرسه في سرعته وسهولة انقياده وأنه يقبل ويدبر ويكر ويفر في لحظة واحدة، هذا لا يكون إلا في الزمن القصير، فالحركة والزمن مترابطان لا يكادان ينفصلان، فكان في تعبيره عن هذا أن استعمل المقاطع القصيرة، والمقاطع الطويلة المغلقة فقال: مكر مفر مقبل مدبر...⁽⁵⁷⁾.

ومن هذا المنطلق الصوتي يرد وصف القدماء لما في بيت امرئ القيس:

فلما أجزنا ساحة الحيّ وانتحى بنا بطنَ خُبْتِ ذي قفافٍ عَقَنْقَلِ

فقد أشاروا إلى عدم فصاحة الكلمات وحوشيتها وتنافرها. وهو يرى أن الفصاحة هنا كانت في أرفع مستوياتها، فهذا التناظر تعبير عن مكان فيه صخور ورمال، ومرتفعات ومنخفضات، وتداخل والتواء. وهل أصلح للتعبير عن هذا التلوي في التضاريس من حروف متنافرة المخارج، حرف يوحي بالقلقلة كالقاف وحرف يوحي بالتفشي كالتاء والفاء (58).

ويرى كذلك أن حرف الحلق والقلقلة في بعض أبيات عمرو بن كلثوم آتية «من معنى الحماسة التي يملأ الشاعر بها فمه، ويفيض بها من أعماقه، ويشمخ بما تحمله من معان، ويتيه بها على الدنيا، أدركنا سبب توافر حروف الحلق والقلقلة، لأنها تصور، أو تساعد على تصوير الفكرة النابعة من الأعماق من جهة، والمدوية من جهة أخرى» (59).

ومثل هذا النهج نجده حينما راح يفسر التوتينات وحروف التفشي وأثرها على اتجاه المعنى، ويعلل اختيار هذا البحر أو ذاك عند بعض الشعراء، أو اختيار صيغ معينة وهكذا (60). ويعلل المقولة القديمة من أن الأعشى صناجة العرب من خلال دراسته الصوتية لشطرة من لاميته:

(ومستجيب تخال الصنج يسمعه) (61).

ويحاول من جهة أخرى الاستفادة من الدراسات النفسية لفهم دلالة الأبيات وهذه تدور في محورين أحدهما خاص بالحالة النفسية العامة عند الشاعر والآخر تتبع صدى هذا في جو القصيدة الداخلي.

ومن الأول تكذيبه لهذا العدد الكبير من المغامرات الماجنة لامرئ القيس معتمدا على أن هذا آت من (التعويض) حين يشعر إنسان بنقص ما فيعوضه بالادعاء، مستفيدا من وصف القدماء لامرئ القيس بأنه كان مفركا مكروها من النساء، فليس هذا الإيفال إلا تعويضا عن هذا الخلل الجسدي (62).

ومن النوع الثاني تحليله لشخصية طرفة من أبياته التي تحدث فيها عن نفسه ليصل إلى أنه كان شابا غير معقد النفس خاليا من الازدواجية، منطلقا خائفا من الموت (63).

أما سهولة كلمات عمرو بن كلثوم فسببها أفق الشاعر العريض، وتنقله من مكان إلى مكان ومخالطته للناس، ف لغة الإنسان ذي الأفق الواسع تختلف عن لغة الإنسان المحصور بحدود وحواجز. وقد يكون مرد السهولة طبيعة الشاعر ونفسيته الواضحة المنبسطة⁽⁶⁴⁾. أما أسلوب التأكيد فهو صادر عن إنسان واثق مما يقول⁽⁶⁵⁾.

ومن اللمسات النفسية الواضحة تحليله لأبيات وصف الليل عند امرئ القيس، فقد تابع صور الشاعر: صورة البحر وبروك الجمل الذي راح يضغط عليه بكل أثقاله ليخنق أنفاسه ويسحقه. ويستفيد في هذا من المقاطع الطويلة المفتوحة لترسيخ هذا المعنى⁽⁶⁶⁾. وهو يرى أن الحزن طابع أصيل في هذه المعلقة كلها فالحزين يفرض عالمه النفسي على عالمه الخارجي⁽⁶⁷⁾.

وعلى هذا الضوء يفسر حركة الانتقال في القصيدة من موضوع لآخر مناقض له فحديثه عن الصحراء والصعاليك والذئاب والتشرد والحرمان من لذات الحياة، قاده إلى الحديث عن النقيض، فالنفس الإنسانية تقبل هذا التضاد⁽⁶⁸⁾.

وهذه التفسيرات لا تزيد على كونها خبرة عامة ولكنها مستفيدة من آخر الدراسات استفادة ثقافية عامة؛ فهو تفسير لنص قديم من خلال نظرة مثقف عام يعرضها للقارئ من أبسط جوانبها وأكثرها وصولاً إلى القارئ العادي والمتعلم، وبهذا حقق منهجاً تعليمياً متطوراً قياساً على المحاولات السابقة.

تمثل هذه الإشارات التي قدمناها أهم ملامح شرحه مغفلين بعض الجوانب العامة أو التي يشترك فيها مع الآخرين، فهو في هذا الشرح لم يهمل الجوانب الحضارية والاجتماعية التي درسها وأشار إليها من خلال هذه القصائد⁽⁶⁹⁾، مع بعض الملاحظات الفنية العامة والمطرده، كما أهملنا التقاءه مع بعض الشارحين المحدثين واستفادته منهم⁽⁷⁰⁾. فهذا يحقق الهدف التعليمي الذي يركز أهم الاجتهادات في المعنى الذي يتحدث عنه.

وبعد، فهذه المحاولة تقدم لنا النموذج الطيب للهدف التعليمي المبسط والواعي الذي أجمل ما تفرق في حدود معقولة.

ثانياً: النظرة الذوقية، طه حسين نموذجاً

يسلم الذوقيون بالمسلمات الأولى لتحقيق النص وتمحيصه ووضعها في إطار عصره، ولكنهم بعد هذه الخطوات الأولى لا يعتدون إلا بالتذوق، حيث يدخل الناقد إلى النص بنفس متفتحة مستجيبة له ولؤثراته وقبول ما يترك فيها من انطباع تصفيّ ثقافة الناقد ودرايته وحسه المرفه، الذي يعتمد عليه في الدخول إلى النص الفني، فالنفس هنا واعية ولكنها منفصلة ومستجيبة استجابة طائفة للمؤثر الفني، تحاول أن تتقل ما أحسته إلى المستمع والقارئ دون الوقوف أو الاهتمام بالتعليل.

ولعل الدكتور طه حسين هو أقرب الدارسين العرب المعاصرين إلى تمثيل هذا المنهج - وخصوصاً في شرحه للشعر الجاهلي - فمنهجه يمثل ناقداً ذوقياً يعتد بالمنهج العلمي في تحقيق النص وتوثيقه لغوياً وتاريخياً، وهو في الوقت نفسه دارس أحكمت ثقافته العريضة فجسد ثقافة عصره واهتمامات جيله الجديدة، مع ما ترسب في أعماقه من آثار المنهج القديم، ليستوي هذا كله في نفس متذوقة تتموج مع النص تموج إحساس تأثيري مستجيب للنص ولكن مع وعي من أن يزل الذوق في قاع التقليد أو يسلم بالفهم السائد إلا عن اقتناع.

ويعيننا هنا - ونحن نتحدث عن شروح المحدثين للقصائد السبع - الوقوف عند طه حسين من جهات ثلاث: منهجه العلمي في تحقيق النص ودراسته، ومفهومه النظري للذوق، ثم تطبيق هذا المفهوم على شرحه لبعض القصائد السبع.

أما منهجه العلمي في تحقيق النصوص ودراستها فقد بينه في أكثر من كتاب وخاصة مقدمتي كتابيه «تجديد ذكرى أبي العلاء» و«في الأدب الجاهلي»، وهو منهج يجمع بين منهجين: منهج أستاذه سيد المرصفي الذي يعنى بالذوق عناية خاصة في دراسة النصوص على الطريقة القديمة من حيث فقه اللغة والذوق السليم والرأي الصادق مع

الإكثار من رواية الشعر وخاصة الجاهلي والإسلامي. وقد أكد إعجابه واقتناعه بهذه الطريقة التي أثرت في نفسه تأثيرا شديدا، وكونت له في الأدب والنقد ذوقا على مثال ذوقه (71)، وتركت في نفسه دقة النقد اللفظي، مع الحرص على إثارة الكلام إذا امتاز بمقارنة اللفظ ورصانة الأسلوب (72).

أما المنهج الثاني فهو المنهج العلمي الذي استحدثه الأوروبيون في دراسة تاريخ الأدب، وهو حين يعرض لمناهج الأدب المختلفة في كتابه «في الأدب الجاهلي» يختار من بينها المقياس الأدبي (73)، الذي يجمع بين النقد التجريبي كما عرف في القرن التاسع عشر، والمنهج التأثري الذي يصدر فيه صاحبه عن إحساساته الذاتية وذوقه الشخصي أكثر مما يصدر عن قواعد وأصول لغوية جمالية في استخلاص أحكامه النقدية وتعليلها (74). وهو يلخص منهجه بأنه عالم حين يستكشف ويضبط ويحقق النص ويفسره من الوجهة النحوية، ولكنه ليس عالما حينما يدل على مواضع الجمال الفني فيه (75). وفي هذا الجانب يعتمد على الذوق «فهمها أحاول أن أكون «موضوعيا» إن صح هذا التعبير فلن أستطيع أن أستحسن القصيدة من شعر أبي نواس إلا إذا لاءمت نفسي ووافقت عاطفتي وهواي ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي» (76). وهذا التذوق للأدب لا ينهض إلا إذا اعتمد على ثقافة عامة مع طائفة من العلوم الإضافية التي لا بد منها.

وهذا بدوره يسلم بنا إلى تصور طه حسين للتذوق من الوجهة النظرية، فقد أكثر وأفاض في الحديث عنه مما يشعر بأنه كان قاصدا توجيه ذهنه إلى الركن الأساسي في نظريته إلى النص الشعري؛ لذلك كان يحاول جاهدا تحديد معنى الذوق. نجده أولا يفصل بين الذوق والفهم، ففي مناقشته الحادة للرافعي يؤكد أن الذوق لا علاقة له بالفهم، يقول: «ذلك يخيل إلينا أن الذوق شيء والفهم شيء آخر وأن من الإسراف أن نقول إن الذوق هو الفهم - فقد نفهم أشياء كثيرة دون أن نتذوقها... وربما كان لنا أن نذهب إلى أكثر من هذا فنزعم أننا قد نتذوق أشياء كثيرة دون أن نفهمها وإثبات ذلك ليس بالشيء العسير - فما نظن أن الذين يتذوقون الموسيقى ويطربون لها يفهمونها جميعا» (77).

فواضح في هذا النص أنه لا يعد الفهم العقلي أساسا للذوق، ونجده يكتفي بهذا النقد السلبي دون الدخول في تحديد معين، وهذه السمة بارزة في حديثه عن هذا الجانب، ولكنه يمضي أحيانا إلى أكثر من هذا متجها نحو رصد ظاهرة الذوق ذاتها. وتقديم بعض الملاحظات التي يراها كفيلا بتوضيح قصده.

فهو يرى مثلا «أن هناك ذوقين فنيين لكل واحد منا حظ منهما يختلف قوة وضعفا ويتفاوت سعة وضيقا باختلاف ما للشخصية من القوة والظهور. إن هناك ذوقا فنيا عاما يشترك فيه أبناء الجيل الواحد في البيئة الواحدة وفي البلد الواحد لأنهم يتأثرون بظروف مشتركة تطبعهم بطابع عام يجمعهم ويؤلف بينهم»⁽⁷⁸⁾. وهناك ذوق خاص متأثر بالشخصية الفردية يمثلها تمثيلا صادقا⁽⁷⁹⁾.

وهذان الذوقان هما اللذان يحكمان بروعة القصيدة. فالذوق العام يعطي الحياة الفنية حظا من الموضوعية، والذوق الخاص يعطي الحياة الفنية حظا من الذاتية⁽⁸⁰⁾. فالذوق عنده إذن هو المحصلة النهائية لتكوين الشخصية العامة مضافا إليها هذا التكوين الثقافي الخاص الذي يتحول إلى حس فني دقيق قادر على النفاذ إلى جوانب الجمال في النص الفني - وهذا الحس أو الذوق الخاص يتناسب مع الذوق العام في معاصرته للثقافة المتسعة بحيث يكون قادرا على مخاطبة جيله - أو يلتقي معه في الإحساس بالمثل الأعلى للشعر الذي يحقق الجمال في شكل ذوق العصر الذي قيل فيه، ويتصل بنفوس الناس⁽⁸¹⁾.

وهو يفسر توافق الكتاب وإعجاب القراء بهم في مرحلة معينة بهذا الذوق العام وما يختلف عليه من ألوان التطور، فأذواق الناس مختلفة باختلاف البيئة وظروف الحياة. فالذوق الذي يجعل الجمهور يعجب بأثر فني أو يسخط هو هذا الذوق المشترك بين الناس. ولكنهم يختلفون في التعليل لاختلافهم في الحظوظ من العقل والشعور والثقافة وظروف الحياة الأخرى⁽⁸²⁾. ويحاول أن يقترب أكثر من تحديد مفهوم الذوق عنده، فهو يتساءل: هل الذوق عقل قوامه البحث والنقد، هل هو شعور خالص قوامه الحس والتأثر والانفعال؟ وتكون إجابته أن الذوق

ليس عقلا خالصا ولا شعورا خالصا بل هو مزاج من هذين اللذين كونهما الذوق العام والخاص وتشكلا في بيئة وظروف معينة تقيم أصلا مشتركا بينهما (83).

وهذا الرأي هو الذي يقدم لنا تصور الدكتور طه حسين للذوق، فهو هذا الأساس الذي يتشكل تبعا للبيئة في أوسع معانيها مع الدربة والدراية بالنصوص الفنية والثقافة المتلائمة مع العصر الذي يعيش فيه الكاتب بما فيه من امتداد قديم وحاضر متجدد، فهذه كلها تشكل إحساس المتلقي ليكون قادرا على تذوق النص وتلمس عناصر الجمال فيه.

وهذا ما نلمسه عند طه حسين حينما يحلل النصوص، فهو يحاول أن يخاطب عصره من خلال هذا الذوق العام، محاولا أن ينبه إلى مواطن الجمال التي أحسها وتذوقها دون تعليل واضح إلا من إشارات إلى بعض الجزئيات أو سكب شعوره بأسلوبه المتدفق مع التنبيه المستمر إلى هذه الصورة الجميلة أو ذاك التعبير المؤثر، فهو يخاطب قارئه مخاطبة من يريد أن يشركه في تذوقه من خلال الإشارة والتنبيه دون التعليل والنقد.

وهو في تذوقه لا يتخلى عن نزعته التأثيرية ولكنه يمزجها بكثير من الملاحظات التعليلية التي نبعت من ذلك الأثر القديم الذي شكل أساس ثقافته، لذلك يقف موقف القدماء أمام لفظة مستحسنة أو مستقبحة. وهذا لا ينفي تلك النزعة الذوقية التأثيرية بقدر ما يؤكد لها أنه ترك لمكونات ذوقه أن تقوده، فلا بد أن تبرز تلك الرواسب التي اكتسبها واستحسنها كما أكد هذا حين تحدث عن أستاذه الموصفي.

يتمثل أسلوبه الذوقي في أحسن صوره في تحليله الرائع للنصوص الشعرية ومحاولته إعادة قراءة الشعر القديم - وخاصة الجاهلي - على مسامع الأجيال الحديثة التي انصرفت عن هذا الشعر ولم تعد تجد نفسها فيه بعد أن خالطتها الثقافات الجديدة.

وهذه القراءة الجديدة ليست فقط شرحا لبعض قصائد الشعر الجاهلي، ومنها القصائد السبع، ولكنها جزء من تصور كلي للحركة الأدبية ومفاهيمها تطرح من خلالها، ونذكر هنا أن الشراح السابقين

كانوا واثقين بتصديهم لنص لا خلاف حول أهميته وملاءمته لذوق العصر، أما طه حسين فموقفه مختلف، فهو يحاول القيام بإقناع قارئه، وهو ما تخيله شخصا يخاطبه بأن هذا النص جدير بالقراءة والفهم والتذوق.. وقد ترك هذا الهدف طابعه على الصفحات التي خصصت لتفسير الشعر القديم. لذلك يحاول أن يستخدم ذوقه بمكوناته القديمة والمعاصرة لفهم النص ثم صياغة هذا الفهم والتذوق صياغة تتلاءم مع ذوق العصر، وهذا الذوق يمس الشكل الفني ونوعية المعنى الذي أراد الشاعر أن ينقله.

فهو إذن قد أقبل على هذا العمل إقبال من يريد أن يصد شيئاً ويثبت آخر من خلال مخاطبة الذوق وحده، وهو حريص على أن يجمع بين نوعي الذوق: العام حيث يخاطبه بما يفهم ويسيع، والخاص المتمثل في ذوقه الشخصي حين يختار الزوايا التي يتحدث عنها ومواطن الجمال التي يدل عليها.

لذلك انطبع شرحة بالباحث الذي كان وراء فكرة هذا الشرح، فنراه يسعى إلى إعادة تركيب معنى القصيدة بأسلوبه المتميز فيدخله معه بيسر معتمداً على جوهر المعنى ممزوجاً بالصور الفنية الموجودة في القصيدة كما يحسها، كل هذا من خلال أسلوبه بعيداً عن وعورة اللغة حتى تسهل على القارئ متابعتها.

ومن جهة أخرى نجده يتحدث من الزوايا التي تتلاءم مع الذوق المعاصر وتلامس النظرة الحديثة. كل هذا يتم في إطار تأثري واضح مع لمسات جزئية خاصة بالكلمات والتعابير والصور ينثرها هنا وهناك تشي بثقافته القديمة، مع ملاحظات توثيقية تذكر بموقفه من رواية الشعر الجاهلي وبالمنهج العلمي في تحقيق النصوص. ولكن هذا كله سرعان ما يختفي ليبقى ذلك الجو المشبع بجمال النص المعروض للتحليل.

يسعى طه حسين ابتداءً إلى تلمس طبيعة الشاعر ونفسيته، يقدمها بين شرحة للأبيات معتمداً في هذا على القصيدة ذاتها مع فهمه لحياة الشاعر، وهذا التلمس هدفه جس الروح العامة التي تكمن وراء القصيدة، فالنسيب في مطلع قصيدة لبيد: «نسيب شاحب، فيه حزن يشد حتى

يؤثر في النفس، ويكاد يبلغ الجزع واليأس، لولا أن الشاعر قوي النفس شديد الأيد، عظيم الحظ من الإرادة، جلد صبور، فهو لا يستسلم للعاطفة...»⁽⁸⁴⁾، أما طرفة فإنه «يريد أن يعرف نفسه أو يقدمها إلينا»، كأنه يصور نفسه تصويرا يسيرا قبل أن يأخذ معنا في الحديث المفصل الطويل. ألا ترى إلى هذه الأبيات القليلة ؟ كيف تُوقف الشاعر أمامك، وتمثله تمثيلا صادقا فتحببه إليك وتعطفك عليه، وتدعوك إلى أن تطيل سؤاله وتستمتع بالاستماع إليه»⁽⁸⁵⁾.

ويشير بالنسبة إلى زهير إلى الوداعة وحلاوة الروح التي «تثير في نفسك الأشجان الهائلة الرقيقة التي تخرجك عن طورك العادي»⁽⁸⁶⁾. فزهير هادئ في قصيدته، محزون في أولها، مذعن لصروف القضاء، وفي آخرها حكيم يفكر في الحياة والأحياء مستخرجا العظات والعبر، يمدح الأخيار ويشجعهم على حب الخير، فنفسه حين أنشأ هذه القصيدة «نفس الحكيم المطمئن الذي لا يزدهيه فرح ولا حزن ولا تستخفه عاطفة مهما تكن»⁽⁸⁷⁾.

أما عنبرة فقد كان حلو النفس رقيق القلب - قوي العاطفة - جاءه ذلك من أنه عز بعد ذل، وتحرر بعد رق، «فهو قد تألم في طفولته وصباه واحتمل الأذى في شبابه، وأي ذل! هذا الذل يداخل النفس ويختلط بها اختلاطا فيصفي عواطفها تصفية ويلطف مزاجها تلطيفا»⁽⁸⁸⁾.

هذا المدخل النفسي يمثل منهجا في التناول وإن قام طرف منه ولكننا أمام المتذوق المثقف الذي استفاد من كل العلوم حتى وصل إلى الفهم والتذوق، وهذه نظرة طه حسين دائما. فهذا المدخل النفسي وسيلة للتذوق حتى يقيم جسرا من الإحساس القائم على الفهم والتعاطف، وهو من جهة أخرى يستفيد منه في تلمس الحظ العام، أو النغمة الرئيسية الكامنة بين السطور التي يلتف حولها مدار القصيدة كله. فقد كانت نفس زهير الهادئة المتأملة هي نغمة قصيدته العامة التي شكلت وحدتها العامة. أما وحدة قصيدة عنبرة فهي حديثه إلى صاحبه واستحضار صورتها في نفسه منذ أن ابتدأ إلى أن انتهى. وقد كان منبع هذا التمسك أو التعليل الذي ساقه هو هذا التحليل الذي ذكرناه.

وبعد أن يهيئ النفس يبدأ بعرض معنى القصيدة من الزوايا التي لامسها ذوقه، فينثر المعاني العامة نثرا يعتصر أهم جوانبها - يعرضها - بألفاظه - وذلك «لنرى ألقا حظ من الشعر ومن جماله؟ أم هي بريئة من الشعر والجمال معا؟ أما أنا فيعجبني جدا تصويره لهذه الديار...».

ويدخل بعد ذلك في عرض خطوط المعنى العامة بأسلوب جذاب يشيع في نفس القارئ الإحساس بجمال معاني القصيدة.

وعرضه لمعنى القصائد يقدمه من زاويتين متكاملتين أولاهما اختيار مقاطع القصيدة وتحديد أجزائها الرئيسية من جهة تفسير المعنى وبيانها، أما الثانية فيقف فيها عند وسائل الشاعر المتمثلة في هذه الصور التي رسمها الشاعر للتعبير عن فكرته. وكأنه يريد أن يضع أمامه المعنى والصورة حتى يكتمل عند القارئ البناء الفني.

وبعد أن يفرغ من هذا يصل إلى المقطع التالي مستخدما الإحساس العام الذي يلم شمل القصيدة. وعلى هذا الأسلوب يسير في عرضه لأقسام القصائد الرئيسية، محاولا النفاذ إلى داخلها، متكلم بلسان الشاعر، ناطقا ببواعثه التي تدعوه إلى اتخاذ هذا التعبير أو ذاك التشبيه. وحتى يهون على قارئه وعورة الحديث عن ناقة لبيد مثلا يحاول قبل الدخول في تفسيره وتذوقه أن يقف موقف الإعجاب المباشر، مبينا أن هذه الناقة تعني الشاعر لأنها تسليه وتحمله، ويخيل إليه أنه اتخذها «تعله ليتغنى ببعض المناظر الجميلة التي كانت تشيع في الصحراء» (89).

ثم يدخل إلى حديث الناقة شارحا الأجزاء الخاصة بها ملحا على سامعه بأن ينظر إلى هذه الصورة المختلفة التي يعرضها في لفظ رائع - وأن ينظر إلى هذه الصورة التي ستفتنه - مشيرا إلى الحركة والنشاط - فالشاعر «لا يثبت الشيء أمامه ليصفه، وهو لا يصفه ساكنا مستقرا، وإنما يدفعه أمامه، ثم يندفع في أثره، ثم يصفه لك مسرعا في الحركة فيضطرك أنت إلى أن تتشط، وإلى أن تتبعه» (90).

ومن هذا الحث والتثبيته يتابع تجسيد ما في أبيات الناقة من تشبيه، حيث يقدم لنا المعنى في أسلوب يشي بأن ذوقه قد انسجم مع هذه الأبيات وما فيها من معنى وتصور جميل، فكان أسلوبه تعبيرا مباشرا عن هذه

الأبيات في رداء عصري يقبله قارئه، يقول: «أرأيت إلى هذه الأتان في هذه القصة الحية السريعة التي تتتابع فيها الصور وتختلف فيها المناظر، وتكثر فيها الأحداث، وتثار فيها عواصف الغيرة والحرص والمنافسة، هذه الأتان يضربها الشاعر مثلاً لنأقته حين يدفع بها في الأسفار»⁽⁹¹⁾.

وعلى هذا المنوال يتابع التشبيه الآخر يفسره ويوضحه ليقول بعد ذلك إنه قد تجنب التفصيل ولم يقف عند كل صورة أو تشبيه مشفقاً من الوقوف عند الألفاظ وما فيها من جزالة تنبؤ عن أذن ولا تنبؤ عن آذان قوم آخرين يألفونها، وأشفق كذلك عليه من مسائل النحو⁽⁹²⁾؛ فهو إذن حريص على أن يقف موقف متذوق عصري حتى يقدم لجيله أجمل ما في القديم في هذا الرداء الجديد.

في قصيدة طرفة يكشف طبيعة الشاعر الفتى، الذي تحدث عن نفسه وخلانه وقومه وأسرته وعن جده ولهوه، متلمساً فلسفته اليسيرة المتلائمة مع بيئة البادية، ويتابع معناها الواضح وروحه العامة التي تخللها في تأملاته في الحياة والموت⁽⁹³⁾. ويتذوق قصيدة زهير من ذلك الجو الهادئ الذي تحدث عنه مع وقفة مختارة أمام وصفه للحرب وقصة حصين بن ضمضم حيث تجسدت تجارب زهير الشيخ البدوي.

ويتذوق جمال الرسم وينبه إلى التشبيهات التي ازدحمت بها هذه القطعة حتى يكاد بعضها يركب بعضاً⁽⁹⁴⁾.

وبعد هذا الإجمال يعود مرة أخرى إلى القصيدة التي يتحدث عنها ليقف وقفة تطبيقية من خلال النظرة التذوقية نفسها، ولكن مع محاولة التعليل المبسط أو الإشارة المباشرة إلى الأبيات على نحو ما نرى في هذا البيت من معلقة لبئد:

رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ حَصِدٍ وَنَجَحَ صَرِيمةَ إِبْرَاهِمَها

يقول: «انظر إلى هذا البيت الأخير - كيف صور فيه العزيمة المصممة والإقدام الذي لا تردد فيه، وكيف لاءم بين هذا المعنى الحازم الشديد وبين هذه الألفاظ الحازمة الشديدة، فاستعمل كلمة المرة وكلمة الحصد ثم انظر إلى آخر البيت كيف أرسله مثلاً تجري به الألسنة مهما تختلف العصور والبيئات وهو قوله: ونجح صريمة إبراهيمها» يريد أن نجح العزيمة

رهين بالتصميم عليها» (95).

ويعجبه التشبيه في بيت طرفه:

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لَكَاطُولِ الْمُرْخَى وَثْنِيَاهُ فِي الْيَدِ

فيجعل متحدته ينطق بالإعجاب لهذا التشبيه البدوي الصادق الذي لا يدع سبيلا إلى الأمل... هذا التشبيه الذي يفهمه كل إنسان دون أن يتكلف في فهمه جهدا... ثم يقول: «هذا التشبيه الرائع من جميع جهاته يفتني ويخلبني ويحبب إلي الشاعر» (96)، فهو هنا يشير فقط إلى التشبيه وأثره في النفس ولا يحاول تحليله مكتفيا بالقول بأنه صارم وبدوي صادق. فمحاولاته في الإقناع بجمال البيت والفكرة والتشبيه تكمن في التبييه عليه وإبداء الإعجاب به دون تبيين للأسرار الكامنة في النص أو الاستغراق في التحليل، فهذا قد يصرفه عن هدفه الذي أقام شرحه لأجله، لذلك نجده يدفع صاحبه إلى مشاركة الفرزدق الإعجاب حين سجد لبيت لبيد المشهور:

وَجَلَّا السَّيُولَ عَنِ الطَّلُولِ كَأَنَّهَا زُرْتُ جَدًّا مَتَوْنَهَا أَقْلَامُهَا

«قال صاحبي: لو لم تكن في هذا البيت إلا هذه الموسيقى التي تأتي من الملائمة بين كلمة السيول والطلول لكان الفرزدق خليقا بأن يسجد له فكيف بهذا التشبيه الجميل!» (97).

فهذا ترديد عصري لبعض ملامح الإعجاب القديم حين يتلامس الذوقان القديم والعصري أو يتحدان في النظرة، وهي أيضا محاولة لتلمس الأسباب أو التعليل في أضيق نطاق. فهذه العبارات البسيطة تتناسب مع رأيه الذي أعلنه حول التبييه على الجمال والشعور به دون التعمق في تحليله - فهذا كما يقول في حديثه عن إحدى قصائد أبي نواس: «إنها ذات معنى دقيق وإن في لفظها وقوافيها جمالا نشعر به ونميل إليه دون أن نستطيع تفسيره في سهولة ويسر» (98).

وكما قال: «وهل كان الشعر والفن إلا ليبهرak ويسحراك» (99).

وسنجد أن طه حسين يدور في فلك هذه العبارات التي يسعى من خلالها إلى جعل القارئ مشاركا له (100).

فهذا الأسلوب في تحليل النصوص إما هو أسلوب من لا يرى القيمة في البناء اللغوي الفني ولكنه يراها فيما يثيره من اللذة والمتعة لدى متلقيه حين يقرأه أو يستمع إلى إنشاده.. فهو لا يعول كثيرا على (الصناعة الفنية)

للشعر ولكنه يعول على هذا الإحساس بالمتعة واللذة⁽¹⁰¹⁾.
 فهذا التحليل للشعر الجاهلي يقدم لنا نموذجاً للمنهج القائم على
 التذوق والإحساس بلذة هذا الشعر وانسجامه مع الذوق الحديث إذا
 استطاع النفاذ إليه، وهذا ما فعله طه حسين.
 وهو وإن غلبت عليه الصفة التأثيرية فإن هذا لم يمنع من بروز كثير
 من تيارات النقد الحديث في نقده لأنه يمثل الناقد العصري في شمول
 نظريته، ولكن هذه التيارات عابرة وبسيطة تحجبها صفة التذوق الغالبة،
 فهو دائماً يقف من النص متلمساً الجمال الفني المستمد كما يقول: «من
 هذا الروح الخالد الذي يتردد في طبقات الإنسانية كلها. فيحل في كل
 جيل منها بمقدار - وهو يتشكل في كل جيل بالشكل الذي يلائمه، ويتصور
 في كل بيئة بالصورة التي تتاسبها»⁽¹⁰²⁾.



المعلقات ونظرات العصر الحديث

منهج جمالي أسطوري

كان الشعر العربي محلاً لتطبيق النظرات الجديدة في النقد الحديث، ومثل الشعر الجاهلي، والقصائد السبع بوجه أخص، الركن الحي لهذا التراث بما فيه من إبداع موغل في الزمن وغموض، يتيح لأصحاب هذه الاتجاهات فرصة طيبة لتجريب وتطبيق نظراتهم الخاصة. وقد كان أصحاب المذهب الجمالي الذين يعنون بالشعر من حيث هو تركيب لغوي يحفه التفكير الأسطوري من أكثر الناس اقتراباً من هذا الشعر الذي وفر لهم فرصة نادرة للتطبيق.

ويعيننا في هذا المقام الوقوف أمام إحدى هذه المحاولات الرائدة التي مست بصورة واضحة القصائد السبع، فهي

«تبقى المعلقة نصاً مفتوحاً غنياً تتجذب إليه عيون العصور المتعاقبة، فيقودها إلى مغامرة الرؤية في أغوار يتألاً في داخلها عمق الإبداع»

المؤلف

نموذج جيد لما آلت إليه تفسيرات وشروح هذه القصائد المشهورة، حيث تتضح لنا تلك الإمكانية الضخمة الكامنة في هذه القصائد التي توالى عليها النظرات المختلفة عبر العصور، بحيث يمكن جعلها محورا أساسيا لبيان اتجاهات الدراسة الأدبية والنقد في كل عصر.

يمكن اعتبار الدكتور مصطفى ناصف أهم ممثل لهذا الاتجاه في مجال دراسات النصوص القديمة، وبخاصة القصائد السبع، وقد تابع هذا الاتجاه متابعة دقيقة وتفصيلية ومثيرة في استنتاجها في كتابين أساسيين هما «دراسة الأدب العربي» و«قراءة ثانية لشعرنا القديم».

اهتم في الكتاب الأول ببيان الخط النظري لفكرته الجمالية، وقد أقام تصوره على هدم النظرات النقدية المختلفة، فهاجم أصحاب النقد القديم وبين عجزهم عن مواجهة النص، وتناول إلغاء التأثير الاجتماعي عازلا الأثر الفني عن بيئته وسياقه الاجتماعي، يقول: «إن السياق الاجتماعي الخاص الذي يحفز الفنان إلى العمل ربما لا يمثل شيئا بمعناه، لقد أدى السياق دوره حين بعث الفنان على التأمل، ولكنه كثيرا ما يقف عند هذا الحد، فلا يمكن بسهولة أن يربط بينه وبين العمل الأدبي، العمل الأدبي يشب عن طوق السياق الاجتماعي الخاص، ويعلو عليه، وينفك عن إسهاره»⁽¹⁾، وينادي بإسقاط فكرة الغرض من حسابنا⁽²⁾. وكما عزله عن بيئته سعى إلى عزله عن ذات منشئه، فهو يرى أن العمل الفني يبعد عن شخصية صاحبه⁽³⁾، وأنه يتحرك حركة ذاتية خاصة به، لا حركة تابعة لذات صاحبه⁽⁴⁾، يقول: «لقد آن أن نحرر النص الأدبي من نفس صاحبه وألا نهتم بكثير من أخباره التي تغذي شوقنا وتطلعنا إلى حياة غيرنا من الناس والممتازين منهم خاصة»⁽⁵⁾.

ويصل إلى جوهر فكرته التي جعلها عنوانا للفصل «التحليل اللغوي الاستطائقي» والذي يؤكد فيه أن القصيدة ليست تعبيراً ولكنها بنية لغوية، واللغة - على رأي كاسير⁽⁶⁾ - رمز لا تعبير، والرمز مجرد تسجيل لشيء ما في خارجه، واللغة تستوعب الاتجاه الذاتي والموضوعي الخارجي في كل أكبر منهما، ومن هذه النقطة يبدأ في تفهم استقلال القصيدة والاهتمام

بالنشاط اللغوى فىها (7). ومبءاً النشاط اللغوى عىنى أننا ءائماً بصءء طرق مءلفة لإثراء المعنى بءى يصعب قىاسه على الءطة والءءبىر المنظم أو الغاية الموسومة (8).

وهو ىثر قضاىا كءىرة مءشعبة الأطراف يصعب ءصرها فى ءىز ضىق ولكن أمئلته الءطبىقىة تكشف طريقة تصوره وهءفه، وهءه الأمثلة كانت البءرة الأولى الءى ءملت ءوهر فكرته عن بعض أبىاء القصائء السبع الءى راع ءللها فى ضوء هذا المنهء فى كتابه الءطبىقى «قراءة ءانىة لشعرنا القءىم». وىصل به المطاف إلى القول إننا نستطىع تفسىر الشعر تفسىرات مءلفة وفق مطلب كل ءىل، وأن الءبرة الإستاطىقىة تقوم على عبور المسافة الءى تفصلنا عن الشعراء القءماء لىءءول الشعر إلى شىء لا زمنى وىلغى فاعلىة معاصرى العمل الفنى (9). ومن ثم «فإن العمل الفنى لا ءوء له بمعزل عما عىنيه لى ولك، ولمن ىأتى بعءنا، فلا ءه إءن لاعتبار أن التفسىر المءروع للعمل الأءبى هو التفسىر الءى ىمكن أن ىءطر للرواة واللغوىن النقاد والشراح المءءمىن (10).

وىسعى إلى تأكىء ءور الأسطورة فى الشعر العربى، وأنه إذا كان لا بع من أن ىقرن الشعر العربى بأشىاء فلتكن الأساطىر وسائر الفنون والاعتقائات الءىنىة، والءمئل الأخلاقى. فكل هذه العناصر تؤلف مءالاً مءشعباً مءفاعلاً. وربما تكون أمور السىاسة والاقتصاد والعائات الاءتماعىة نفسها بءى لا ءتمىز من طابع أسطورى (11).

وهذه الفكرة هى الءى ستكون أساساً لءللله للقصائء القءىمة، فهو نءا نءو الءللل الءى هو «موقف ىنطوى على رؤىة الكءىر، واستىعاب العناصر الغربىة برءابة أشمل وأعمق» (12). وىءرص على القول إن المءعة الءى تصاحب الشعور بقءر من الكمال هى الءطوة الأولى الءى ىبءأ منها الفهم والءللل (13). وفى الفصل الءاص بـ «البءء عن وءءة الشعر» يعرض لفكرة تقسىم الشعر العربى إلى موضوعات الءى ىراها لا تقوم على ءمىىز ءقىقى، منبها إلى ءءالءها فى القصىءة ومشىرا إلى أنه «من أهم ما ىنبغى على الباءء الءءىء أن ىءبىن بطرىقة عملىة وءءة الشعر وفساء فكرة الموضوعات، ووءوء أفكار واتءاهات أعمق وأكثر أصالة» (14).

ويتخذ من الشعر الجاهلي محلا لإثبات فكرته، فالطلل هو رمز للماضي، وهذا البكاء أخذ «شكل الطقوس الجماعية»، وأصبح العقل العربي في العصر الجاهلي مشغولا بمشكلة الموت الذي يتجسد في الطلل⁽¹⁵⁾، أما الناقة، كما تمثلت في ناقة طرفة، فإنها «الرمز الثاني للحياة التي يعيث بها الموت»، وهي «رمز للإنسان الفاني ورمز الدهر الباقي معا»⁽¹⁶⁾. أما الفرس فرمز للصباء ودواعيه وهو الشباب الذي يتهادى، هو هذا البطل الذي يوشك أن يسقط سقطه مدوية من خلال قواه ومزايه المفرطة، أما المطر فقد افترن بالحياة حين الدعوة إلى السقيا ومرادف لهزيمة الموت، هو القوة الغريبة المجهولة التي تأتي على حياة الإنسان⁽¹⁷⁾. وعلى هذا المنوال يمضي تفسيره لكثير من جوانب القصيدة العربية⁽¹⁸⁾.

هذه هي أهم الأفكار ومحاورها الأساسية التي طرحت في كتاب «دراسة الأدب العربي»، وقد حاول أن يدلل على رأيه بضرب عدد من الأمثلة لكل جزئيات بحثه، مناقشا قضايا متعددة في الشعر الجاهلي، مطبقا نظريته الجمالية على هذه القصائد الرائعة من الشعر الجاهلي.

وقد جاء كتابه الثاني «قراءة ثانية لشعرنا القديم» مؤكدا لنظراته السابقة من الوجهة التطبيقية، وقد كانت بذور هذه التطبيقات كامنة في أمثله السابقة أعادها بإسهاب ووضوح مع بعض التغيرات التي أضافها إلى تفسيراته الأولى.

ومع أنه جعل كتابه هذا خالصا للتطبيق المباشر على الشعر بعيدا عن الجدل النظري الذي وقاه حقه في كتابه السابق فإن هذا لم يحل دون أن يقدم له بمقدمة نظرية تكلم فيها عن «الإحساس بالذات»، ناقش فيها اتجاه مدرسة الديوان - والعقاد بوجه خاص - واعتدادها بالذات الفردية. وتكمن أهمية هذا الفصل النظري في أنه محاولة من المؤلف لإسقاط الذات الفردية لينفذ منها بعد ذلك في تطبيقاته إلى اللاشعور الجمعي الذي راح يفسر على أساسه رموز الشعر الجاهلي، وهذا ما يكشفه حينما يبدأ تحليله للمقدمة الطللية التي يجعل من مطلعي قصيدتي زهير ولبيد مدخلا لها، فبعد أن ينفي أن يكون الشعر الجاهلي انعكاسا لفكرة

البداءة والصحراء بما توحيه من سطحية وعدم تعمق الأشياء يؤكد أن الوقوف على الأطلال ظاهرة اجتماعية وليست فردية، فتحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع صادرة عن عقل جمعي، فمرامي الشعر الجاهلي فوق ذوات الشعراء. وفن الأطلال ينبع من الالتزام الاجتماعي الذي يأتيه من ارتباط غامض بحاجة المجتمع العليا، لذلك فالأطلال، والشعر الجاهلي كله يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي⁽¹⁹⁾.

ولما كان الشاعر محكوما بهذا فإنه في حديثه عنه يستوعب أماكن كثيرة من الجزيرة، وهو موكول من المجتمع بالاحتفال المستمر ببعث الماضي الحي في ذهن المجتمع، فالوشم صورة متجددة، وهذه الإشارة إلى الحياة في هذه الأطلال من حب وآرام وكتابة متجددة كلها تشير إلى هذه الجدة⁽²⁰⁾. أما حلم المستقبل فيبدأ من الإحساس بالماضي، ونقطة الانطلاق هي إعادة النظر في مفهوم الماضي، ولا يثري مفهوم الحياة إلا إذا بدأ من نقطة قديمة، وكلما كانت عريقة أعان ذلك على فكرة البعث⁽²¹⁾، فالطلل رمز الزمن الذي يتسم - على الرغم مما يشوبه من قسوة الماضي والانفلات - بالإيجابية الواضحة⁽²²⁾.

ومن هذا الماضي تنبثق الحياة، وهذا هو الانتقال إلى الظعن الذي هو جزء من تأويل فكرة الطلل، وما يراه الشاعر أطلالا يصبح بعد قليل ظمائن تمشي وتتحرك وتلم بمواضع معينة، فهي الحياة الجديدة التي ولدت من الطلل الذي هو أشبه ما يكون بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أبناء كثيرون. فهذه الظمائن التي تتشكل بعدة أشكال هي «الروح التي لا تسكن ولا يحتويها الطلل، وإن كانت عنه صدرت هذه الروح التي تمثل أعلى ما يمكن أن يصدر عن فكرة البعث»⁽²³⁾. أما الربط بين الهودج والسفن في البحر فلأن البحر يتعلق بفكرة الرحلة البعيدة، فالسفينة ترمز إلى تحول خطير في الشخصية، والتحول ملائم لفكرة الروح العظيمة، فالروح العظيمة روح مهاجرة أو مرتحلة، وركوب البحر أهم العلامات وأوضحها على الرغبة الكامنة في النمو⁽²⁴⁾، أما ارتباط الظمائن بالنخيل فإنما يعني أن هذه أصبحت مرادفة لفكرة البشرية والنبوءة الطيبة⁽²⁵⁾.

ولكن هذه الرؤى لا تخلو من الضباب الذي يرمز إليه هذا السراب المصاحب لها. أما الثياب المنقوشة فهي الحجب التي تحول دون التطلع إلى الظعائن التي أصبحت «أقرب إلى الأسرار التي تتجاذب العين والعقل» (26). ومناوشة الطير له تجسيد للمخاوف والوساوس، فالرغبة التي تمثلها الظعائن تعترضها عقبات، ولكن من جهة أخرى يشير إلى أن الشاعر ليس راضيا تماما عن تلك الظعائن التي تمثل فكرة الحياة الواقعية في الجزيرة. إن إرادة التغيير النفسي تناوشه بين وقت وآخر كما تناوش الطير الظعائن (27).

إن حلم المستقبل يوصلنا إلى الفصل المعنون بعنوان «البطل» الذي نهض الفرس فيه، ومثاله الأعلى هذا البطل مكثما حواشيه المختلفة، وهو يجعل وصف امرئ القيس للفرس مدخلا أساسيا لجميع الأوصاف التي اطردت عند الشعراء فيما بعد. ففرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يبذل لإنزال المطر والذي هو في الواقع جهد إنساني مبذول بحيث لا يقف الإنسان مكتوف اليدين أو مسلوب النشاط ينتظر المطر، والمتأمل يرى في هذا الفرس الغريب صورة أسطورية، فالطابع الأسطوري سمة غالبة على تفكير امرئ القيس. ومن ثم يعطي الفرس صفة أسطورية هي «قصة الفرس الذي يجاهد من أجل المطر» (28).

وعند الوصول إلى هذه النتيجة يبدأ في تقصي صفات هذا الفرس ودلالاتها الرمزية في الشعر الجاهلي، فهو رمز لفكرة الخير أو هو مفهوم الخير في صورة فرس، «وكأنما الفرس مرسل الغيث» الذي يتوقعه الشاعر الجاهلي دون قنوط (29). وهو مدلل ومذعور تسقط عليه الدماء «ولكن الدماء أشبه بالطيب والحناء» (30). وهو بجماله وإيثاره وغنائه «لا يعدو أن يكون آخر الأمر قربانا لآلهة الدم، فالفرس هو الكائن النبيل الذي قدر له أن يرضي هذه «الآلهة» إذا جاز استعمال هذا اللفظ» (31). وحينما يسيل الدم تقترب الخيل من منازل الآلهة وتضيء للناس السبيل، والصلة بين الدم والضوء، «تعني بعبارة أخرى تمثل حلم الولادة الجديدة التي يعتبر الخضاب جزءا من طقوسها»، وذكر الفرس أول درجة في سلم الخروج من البشرية المتهافة إلى مكانة أسمى، «فهذا الذعر ضرب من الانجذاب الصوفي» (32).

وصفة الكرم آتية من هذا الفرس حين «يقدم ذات نفسه لا يبقي منها شيئاً، فكان الفرس المثل الحقيقي للرجل الكريم الذي يبالي بشيء غامض في الحياة، وبالتالي يبدو الفرس كأنه نداء للمجتمع كله كي يؤدي رسالة هدى وإنقاذ، فالفرس في تصوير الشاعر لا يتطلب جزاء وإنما يؤدي هذه الرسالة حبا فيها وحبا في الآخرين» (33).

إذن «الفرس - ذلك الإنسان الكامل - صورة لما يتشبث به الشاعر أصلاً في المستقبل ورغبة في قدر أتم من المناعة والحصانة. إن صورة الفرس هي صورة الرجل النبيل الذي ملأته العزة والثقة، فالشاعر يبحث عن مجموعة من المثل يجسدها بطرق مختلفة، فهذا الفرس «هو مجمع الثورة الكامنة في عقله، وفي هذه الحال يبدو الفرس كأنه ممتلئ برغبات باطنية، لذلك يأخذ صورة الرائد الذي يتقدم غيره من الناس» (34)، وهو فرس شاب «فالشباب والحياة الدافعة كانت هي الباعث الحقيقي على وصف الفرس. والشباب طاقة إبداعية واضحة فيما نسميه العدو» (35). ومن صفات هذا الفرس الرمز الدال على البطل أنه مجادل يتولى إقناع الناس، ليصل في الختام إلى أن هذا الفرس أقرب إلى صورة المعلم العظيم الذي يمهّد للناس الطريق (36).

وفي ضوء تفسيره الرمزي لتركيب القصيدة العربية وأجزائها تكتسب الناقة صفة الأمومة وهذه الأمومة، نزاعة إلى المثالية، فصورة الناقة صورة خيالية صنعها العقل والإبداع، وهي قادرة على كل شيء. تبدو كالعالم الثابت، فطريقة تخيلها تعطى صورة كيان مستقر أسمى من عوارض التغيرات (37). فإذا كانت في الفرس أبوة، وما يرتبط بالأبوة أو الرجولة من عنف وزحام (38)، فإن هذه الناقة أشبه الأشياء بالأمومة القوية، وهي أمومة صابرة قادرة رغبة - بطبعها - في استمرار للحياة (39).

ويسعى بعد ذلك إلى تأكيد هذا الغرض؛ فيدور حول هذا المفهوم الرمزي الرئيسي، أم حاملة في داخلها أكثر من وجه، فهي أشبه بالأم الكبرى التي تحتوي - في داخلها - كل ما عداها، ولكنها مفرقة النفس في أبنائها وذريتها، فكان «الانتماء إلى الأم شاغلا مهما عند المجتمع الجاهلي، ذلك أن الأم هي المنبت الحقيقي لفكرة المحبة والرضا والسلام» (40).

وهذه النظرة تجعل فكرة الناقة الأم تتشعب، لذلك يحملها المعنى الأسطوري الذي سبق أن دخل الفرس فيه، فالناقة ليست وسيلة، ولكنها غاية، بل هي «مجمع كل شعور بالغاية الواضحة والغامضة. الناقة هي خالقة الأساطير التي أخرجت الشعر من الغناء الساذج إلى التصدى الملح لفكرة المشكلات»⁽⁴¹⁾. ومشكلات الإنسان في الجزيرة نفسية خلقية روحية، ومن ثم «هذه الناقة العاملة مبدأ أرفع من الحس، وأكثر سموًا من الإنسان»⁽⁴²⁾.

وحين يطمئن إلى استواء معنى الرمز عنده بالنسبة إلى الطلل والفرس والناقة، يبدأ في تفسير المطر رمزيا في فصل «الأرض الضامّة». حيث المطر عنده انبثاق روحي سبقته دعوات راهب عظيم، وهذا الانبثاق قيامة غير عادية أو هزة كبرى تتسخ التجارب اليومية المألوفة. ويربط بين الراهب، و«كبير أناس في بجاد مزمل»، فالمطر «يبدأ بفكرة الراهب وينتهي إلى أن يجعل الراهب سيّدا مدبرا لأمر قومه»⁽⁴³⁾.

وهذا المطر «كان في الوقت نفسه أشبه ببحث وجداني صعب قاس، يحتاج إلى توضيحات وفداء وعذاب»⁽⁴⁴⁾، فغنترة مثلاً في غزله لحبيبتة «لا يتغزل في الإنسان - وإنما يتشوق إلى استقبال بعض ماء المطر - ويتخيل ما يستطيعه هذا الماء الذي ينفح طبيعة هذه الحبيبة المثالية»⁽⁴⁵⁾.

وهذا المطر نبأ عظيم تقدم الناقة كل نفسها بحثاً عنه، «فالفكرتان متوائمتان متزاوجتان، ومن الممكن أن يتأمل القارئ رحلة الناقة - على الدوام - حتى يسقط المطر. وما أشبه الناقة بفكرة الطقوس أو الفرائض التي تعين على العلة بذلك المطر»⁽⁴⁶⁾.

ويصل بعد ذلك إلى المبدأ العظيم الذي تجسده سُميّة في عينيه الحادرة:

بَكَرَتْ سُمِيَّةُ بَكْرَةَ فَتَمَتَّعَ وَغَدَتْ غُدُوَ مُفَارِقٍ لَمْ يَرِيعَ

وسمية هذه هي رمز لهذا المبدأ العظيم الغامض، فهي «تبدو - أحيانا - مبدأ يختلط الإنسان برهة من الزمن، وأوشكت أن تكون مرادفة لهذه الهزة الكونية التي تنجب الحياة»⁽⁴⁷⁾ وهي، كما يتصورها الشاعر، جزء غائر في الوجود مترفع بشعر التسامي⁽⁴⁸⁾ وهي تتصل من قريب بما شغل

العقل العربي زمنا طويلا حين حاول التوفيق بين متناقضات القرب والبعد، أو لنقل إن جانب البعد ظل يفوق في عقول كثيرة جانب القرب والألف والاتصال، ومهما يكن فقد استطاع الحادرة أن يبحث عن مبدأ ينفذ في الحياة ولكنه يفارقها⁽⁴⁹⁾. فالحادرة باحث عن مبدأ في الصحراء، تواق إلى فكرة الحج، باحث عن حقيقته. عن سمية⁽⁵⁰⁾.

تلك هي سمية كما تصورها الناقد في غابة رموزه، ومن ثم كان البحث عن المبدأ العظيم يستدعي الحديث عن «مشكلة المصير»، الفصل الذي أداره حول أبيات من قصيدة طرفة، وجعلها ناطقة بهذه المشكلة. فيقف عند هذا الوشم في أولها والذي «هو الجهد العقلي الخيالي للإنسان في سبيل الإبقاء على الطلل والتغلب عليه أيضا. فإذا استحالت مادة الحياة إلى وشم كان في هذا بكاء للحياة وإبقاء عليها⁽⁵¹⁾. وهذا تفسير آخر للطلل، فإذا كان - في وجهه - حلما مشرقا فإن الحلم ذو أوجه متعددة، كما يقول فرويد⁽⁵²⁾. فقصيدة طرفة صراع ضد هذا الطلل الشاخص، فهذه الهوادج تحولت إلى سفن وهذه السفن هي التصورات الأولى للهروب من فكرة الهدم التي ينطوي عليها الطلل. أخذ يواجه الطلل مدركا لأبعاد موقف صعب. وتمثل في هذا الصراع فكرة الرحلة في البحر. رحلة في أعماق النفس محفوفة بمخاطر كثيرة. والعقل ذلك الملاح، طورا يجور وطورا يهتدي⁽⁵³⁾.

ويُسخر مصطفى ناصف كل الجزئيات لتصب في مجرى هذا المفهوم ليكتسب الرمز عنده هذا المعنى المحدد المتميز، الطبي الذي هو الإنسان الذي يريد العودة إلى طبيعة دافئة أم. «هذا هو حلم الشاعر الذي يواجه الطلل.. الإنسان أقرب إلى الشجر والشمس منه إلى الطلل. هذا ما يتمناه عقل طرفة»⁽⁵⁴⁾.

والناقة هي الأسلوب الثاني في مواجهة الطلل، فهي أسلوب تعويذة للحياة وتجسيد للحركة المستمرة. «والناقة أو الإنسان يريد أن يطمأ كل مكان حتى يتأكد من سلامة الأرض ويقائها وصلاحها»⁽⁵⁵⁾. وهذه الناقة وتفاصيل أجزائها المتشابكة تصب في هذا الرمز الذي نظر إلى القصيدة من خلاله، ويجد في اضطراب موقف طرفة إزاء هذه الناقة

الرمز دلالة على أنه موزع بين فكرة الكفر وفكرة الإيمان⁽⁵⁶⁾. فتفكير طرفه هو تفكير شاعر شاب «يريد أن يتكشف فكرة المصير التي تطرق وجدان الشعوب»⁽⁵⁷⁾.

ويختم كتابه بفصل عن «الحاجة إلى الخوف» يديره حول ذالية النابغة، وهذه الحاجة لا تعني أن النابغة أشعر الشعراء إذا رهب، كما تدعي المقولة المشهورة ولكنها حاجة إلى الخوف في ذلك المستوى الرمزي الذي يحاول الباحث أن يفسر به هذه القصائد الجاهليات، فالتحية في مطلع القصيدة إنما هي «تحية رائعة لخلو المكان، وخلو النفس وعزلة الإنسان، ووقوفه على مبعده». وهذه الخلوة الموحشة تؤدي إلى تنبيه الذات حيث يشعر الشاعر بأنه في أعلى درجات الوعي والإحساس بمشقة الوجود⁽⁵⁸⁾، وليس لهذا المجتمع الذي دب فيه الخراب إلا صوت الشاعر الذي راح يؤذن فيه.. وحب الوحشة والافتراد إنما يصدر فيما يظهر من الإحساس بالشر أو الخوف مما يسمى الدهر، فالشاعر يفصح عن مخاوف الجماعة العربية قبل الإسلام، فحياة المجتمع العربي معرضة للشر، لذلك، فتلك الآمال والرؤى الطيبة لا تعيش وحدها، فهناك دائماً جدل وصراع بين بواعث التقدم وبواعث القهر⁽⁵⁹⁾. وليس الصياد إلا إرادة التقهقر التي تناوئ بواعث التقدم في المجتمع فهو شخصية قريبة من روح الشيطان⁽⁶⁰⁾.

أما مدح النابغة واعتذاره في هذه القصيدة فإنه يفسره من خلال إكساب شخصية النعمان أبعاداً رمزية، فهو أقرب إلى الواقع التأثير المضطرب الذي لا سبيل إلى تهذيبه إلا بمنح الإبل التي تهذب من روح الشر التي تملأ نفس النعمان في هذه القصيدة⁽⁶¹⁾. ومن المقارنة بين سليمان والنعمان يصل في تحليله إلى أن الجن جزء من طبيعة النعمان، وكما قيد سليمان الحكيم الجان قيد النعمان الإنسان. فهو رمز للملك الذي ظاهره الرحمة والعطاء، فذلك الأسد الذي يخمد صوت الإنسان هو ذلك الشيطان الذي كان منذ قليل صيادا⁽⁶²⁾.

فهذه القصيدة دعوة إلى التحذير من صورة النعمان والعدوان على فكرة الإنسان ومن «اللبس بين فكرة الفضيلة وطبائع الشيطان. حذار من عالم لا يعرف الخوف أو لا يرى للخوف مكاناً في نظام الحياة»⁽⁶³⁾.

هذه الخطوط الرئيسية لجهود الدكتور مصطفى ناصف في تفسيره الجمالي للشعر الجاهلي، وقد حاولت جهدي - على الرغم من طبيعة الموضوع الغائمة - تبين أهم ملامح تفسيراته جاعلا كلماته تتطرق بما يريد .

ونحن في هذه الصفحات اليسيرة يهْمنا فقط أن نقدم نموذجا لما آلت إليه تفسيرات القصائد السبع، وما ألحق بها، في عصرنا الحديث. أما الاستطراد في مناقشتها مناقشة نظرية وتطبيقية فتحتاج إلى بحوث مستقلة مطولة تستقصي كل جزئية بعد مناقشة جوهر الفكرة التي اعتمد عليها.

إن النظرة الجمالية تحمل في داخلها ثراء طيبا يفتح أبوابا جديدة لفهم الشعر وإدراك أبعاده الفائرة في الأعماق. ولكنها - أيضا - تسلك سلوكا مسرفا في الخيال، فالذي قرأناه للدكتور ناصف يأخذ من النص منطلقا إلى أفكار عامة غائمة يمكن أن يستخدمها كل باحث ذي خيال خصب ويبقى بعد ذلك الأصل الفني غير مدركين خصوصيته وتميزه، فكل عمل فني يملك عدة احتمالات مقبولة، ولكن تحول هذه الاحتمالات إلى تفسير ثابت لا بد من أن يكون منطلقها خصوصية النص.

وهذا الانطلاق في الخيال الذي سار فيه المؤلف جاء من كونه أعفى نفسه من معطيات الواقع الملازم لهذه النصوص، فحينما أسقط من حسابه تأثير البيئة في الفن وأثرها في الشاعر، وفصلها عن ذات منشئه جعله فاقدا للهوية وحرمنا من الأساس الأول الذي يفتح لنا مغاليق الفن. إن الفن حقا معبر عن حاجات المجتمع العليا، ولكن من قال إن هذه منفصلة عن حاجاته العادية - بل إن هذه هي نفسها التي تتبلور في مطالب كلية يصهرها الفنان ويقدمها في هذا البناء الفني المتميز.

ومن الصعب قبول قوله بأن مرامي الشعر فوق ذوات الشعراء، لا لشيء إلا لذلك الشعور بالارتباط الغامض بحاجات المجتمع العليا⁽⁶⁴⁾. وكيف - مثلا - ينتفي ارتباط الشاعر بمكان معين ليكون معنيا بكل

مكان لا بمكان معين⁽⁶⁵⁾، فهذا تعسف وخروج عن منطق الشعر ذاته. إنه قد يعنيه كل مكان ولكن من خلال المكان المعين الذي ينطلق منه إلى اللامكان، ومن لا يتصل بمكان محدد سيصعب عليه إدراك المكان الكلي، فطبيعة المكان الخاص هي التي توحى لنا بجوهر فكرة أن كل شاعر يسعى إلى الحقيقة، بل كل إنسان مرهف فيه جرثومة الفكر تشغله مشكلة المصير، ولكن ليس كل قول هو معاناة مباشرة لهذه الفكرة، فمعاناة المصير ليست مرتبطة في كل وقت بالتجريد الغائم غير المحدد، إنما الحقيقة المباشرة إذا استوى منطقتها التاريخي والنفسي يمكنها أن تنتقلنا إلى التجريد ولكن بشكل أقرب إلى منطوق النص، وهذا أدعى إلى التنوع وأقرب إلى منطق الفن.

ونحن إذا تابعنا الدكتور ناصف فيما يذهب إليه فإننا سنقع في أحد أمرين خطيرين، أولهما: أن النص الفني سيكون فقط نقطة بداية أو تلة يبدأ بها الباحث ليسبح بعد ذلك في خياله كما يشاء. لقد سعدنا بخيال الكاتب، ولكننا لم نفهم خصوصية شاعر القصيدة التي تحدث عنها. إن فكرة ما قد تكون غالبية على فنان طوال عمره، ونحن نقدر سمو هذه الفكرة، ولكننا أيضا معنيون بالكيفية التي صاغ كل قصيدة وكل موقف من خلالها، وهذا يقتضي منا عدة دراسات نفاهها الكاتب وحط منها مع أنها مدخل مهم لدراسة هذه الكيفية، وليست هي مرادة بذاتها، وانطلاق خيال الكاتب لا يعفيه من جهد حقيقي مقنع، اعتمادا على مقولة عامة من أن الشاعر تشغله قضية الحياة وخاضع للاشعور الجمعي ومنها نستسلم لسياحات الخيال الجمالي.

والأمر الآخر الخطير معاكس للسابق، فقد تتشكل من هذه الدراسات مفاهيم جامدة تتحول إلى أشكال وقوالب باردة تسكب على كل عمل فني فتصبغه بلونها فيخضع الكتاب الذين لا يملكون خيال الدكتور ناصف لهذه الرموز العامة التي يحتملها كل عمل فني، وتتحول أغراض القصائد إلى قوالب لها دلالات ثابتة ورموز واحدة لا تتغير من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة إلى أخرى⁽⁶⁶⁾.

والكاتب في جريه وراء تحقيق فروضه التي افترضها ليؤكد بها الوحدة الشاملة، قطع أوصال القصائد باختياره أجزاء متفرقة، وهذا الأسلوب في التفسير والجري وراء الرمز جعله يلتقط ما يراه متلائما مع فكرته، فللجزء سلطان على الكل وهذا من شأنه «أن يجعل للكلمة الواحدة في البيت، وللبيت في القصيدة، وللقصيدة في ديوان، سلطانا على سائر أجزاء العمل الفني ومقوماته، كما جعل مضمون هذه «الجزئيات» وحده مصدر الإدراك الإستاطيقي للقصيدة برمتها» (67)،
فها هو يفسر بيت طرفة (68):

نداماي بيض كالنجوم وقينة تروحُ علينا بين بُردٍ ومُجسّدٍ

فلا يرى من هذا البيت أن طرفة كان نديما للنجوم ذاتها ويتناسى تكلمة البيت «وقينة.. تروح...»، وسياقه ضمن أبيات متتالية، ويتركه ليختار بيتا آخر:

وتقصير يوم الدّجن والدّجنُ مُعجِبٌ بيهكنة تحت الطّراف المعمّد

فلا يرى فيه إلا أن الغيم والطراف حواجز تعوق التطلع إلى النجوم، وهكذا (69). إن تشحيقات القول ممكنة، ولكنها عندما تفتقر إلى الدليل المعقول المتناسب مع طبيعة الفن تظل واقفة عند حدود الإعجاب بخيال الكاتب لا النص الفني ذاته.. وهذه الطريقة واضحة في اختياراته المتعددة، وإن حاول إدارتها حول بعض المقاطع الكاملة والمتقاربة في القصائد المختلفة، فهو يحاول دائما إثبات تصوراته بعيدا عن نسج القصيدة الخاص والمتميز ضمن احتمالات عسير قبولها، فكيف - مثلا - تتحول حبيبة عنتره عبلة التي مثلت محورا أساسيا يطل في قصيدته إلى رمز للتشوق إلى المطر، وأنه لا يتغزل في الإنسان، بل يتشوق إلى استقبال بعض ماء المطر (70)، لا شيء إلا لأنه يزعم «أن الشاعر الجاهلي يرى علو الإنسان رهينا بصلته بأشياء غير الإنسان، ومن أهمها المطر والناقة» (71). بل إن الأقرب إلى روح القصيدة ونبض كلماتها ومسوغاتها التاريخية والبيئية أن نقول إن عنتره يتشوق إلى الإنسان تشوقا جما تكشفه هذه الروح الشفافة، حتى في أشد حالات

قسوتها. وهذا التشوق ينسجم مع خط الحياة التي نعرفها عن عنتره، إن عبلة الإنسانية قد تتحول إلى رمز يجسد كل هموم عنتره، آماله وآلامه، ومن ثم يشمل حاجات المجتمع العليا، ولكننا نبدأ من عبلة الإنسانية - الموضوع أولاً؛ ففيها يتحقق انسجامه مع الحياة، ومنها إلى عبلة الآمال والأحلام حيث تتصفي الصورة وتميل إلى التجريد بعد أن تتبع من خط الحياة الأولى.

ونجده يفسر معنى الأبيات قسراً واضحاً بعد أن يجردها من سياقها، تحقيقاً لما افترضه من أفكار، يقول عن هذين البيتين من معلقة طرفة:

أَحَلْتُ عَلَيْهَا بِالْقَطِيعِ فَاجْدَمْتُ وَقَدْ خَبَّ آلُ الْأَمْعَزِ الْمُتَوَقِّدِ
فَذَالَتْ كَمَا ذَالَتْ وَلِيدَةُ مَجْلِسٍ تُرِي رِبَّهَا أَذْيَالَ سَحْلِ مَمْدَدِ

إن طرفة يواجه الصنم العالي المقام - أي الناقة - وهذا معناه أنه ممزق القلب وضال، وهذه الناقة هي الحقيقة المرة من أن الإنسان يرقص إرضاء لكائن سواء، فالإنسان هنا لا ينعم بالشعور بالحرية، وكل ما يستطيعه هو أن يرقص رقصة الموت هذه (72).

إذن نحن أمام التمزق والآلام التي تجسدها رقصة الموت هذه. ولكن إلى أي حد تشيع هذه الأبيات هذا المعنى وهي في السياق، فقد سبقها قوله المجلجل القوي الذي يدل على الثبات يقول:

إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا: مَنْ فَتَى؟ خَلْتُ أَنِّي عُنَيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ، وَلَمْ أَتَبَلَّدْ
ولحقها مباشرة قوله:

وَلَسْتُ بِحَلَالِ التَّلَاعِ مَخَافَةً وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدُ الْقَوْمُ أَرْهَدُ

إن الكاتب قد يلقي مشقة بالغة لانتزاع قوة وثبات هذا البناء اللغوي الذي يعتد به في نظريته التفسيرية القائمة على الفهم اللغوي الإستطائقي، فهذا ليس بيتاً أو بيتين، ولكنها أبيات متتالية تشيع هذه القوة وهذا الثبات، أما حيرة طرفة فلها موقعها في القصيدة. ومن السهل إقامة التفسيرات على المقولات العامة، ولكن هذا يعني تضحية مباشرة بدلالة الألفاظ ومعناها، ومن الممكن خلق تفسير آخر يلتقط كلمة من هنا وكلمة من هناك لتأكيد ما يراه.

ونقطة أخرى نراها جديرة بالوقوف، هي اعتماد أسلوبه على فكرة الأسطورة كما نلاحظ في الأدب اليوناني والأوروبي الحديث، ولن ندخل في جدل حول طبيعة العقلية التي تسود حضارة ما وحدودها التاريخية والتشكيل الروحي لها، ولكننا سنشير إلى طرف بسيط من القضية، ونعني به حدود الأسطورة ووجودها تاريخيا، فالأساطير اليونانية معروفة ومتوارثة لها قصصها الموافقة لها والتي تقدم دلالتها الأولية التي تشكل مفتاحا أساسيا لكل تفسير خارج حدود اللفظ، فليس هناك مثلا خلاف من أن «بروميثيوس» هو عملاق أو إله من آلهة النار وهبها للبشر على الرغم من كبير الآلهة «زيوس» الذي قيده إلى جبل حرره منها «هيراكليس»⁽⁷³⁾.

فهذه الفكرة جوهرها ثابت معروف ومتوارث، وهذه النار قد تكون نار المعرفة المقدسة، وبعد ذلك يستلهم كل مؤلف هذا الأساس وفق الفكرة التي يشيعها فيه معتمدا على أساسين مهمين: الأساس الأسطوري والنظرة الفنية الخاصة⁽⁷⁴⁾.

وهكذا يكون الباحث غير متعسف، أو يبتكر من عنده مفهوما معينا للأسطورة إلا من واقعها التاريخي والنفسي المتوارث، لأنها صدى للنفس الكاتبة والمتلقية، أما في تراثنا العربي القديم فهذا غير متيسر فقد تكون الأسطورة موجودة، وهذا حق، ولكن ما هي؟ وما طبيعتها؟ وهذا الرمز إلى ماذا ينطلق؟ وإلى أين يتجه؟ وما هي نقطة المفتاح التي ننطلق منها ليقول اجتهدنا إن هذا الرمز أو ذلك يعني أو يومئ إلى هذا أو ذاك؟ أسئلة من الصعب الإجابة عنها.

إن الأساطير العربية القديمة لا تزال أخبارها غامضة وغير واضحة، وقبل الدخول في التفسير الرمزي علينا أولا أن ندرك طبيعة هذه الأساطير ونحدها وهذا ما لا نستطيعه الآن، إننا لا نزال نجهل تطور الألفاظ القريبة من حيث هي ألفاظ واستعمالاتها تاريخيا فكيف لنا بالأساطير! إن الأساطير العربية تدور في عدة محاور فهناك الأساطير المرتبطة بديانات الجاهليين، وهي تقف عند حد تسجيل الطقوس القولية التي تصاحب الطقوس الدينية العملية. وهناك نوع ثان من الأساطير هي التي

تقوم بالتعليل والتي «يحاول بها الجاهليون تفسير الظواهر الغامضة في الحياة من حولهم، سواء أكانت هذه الظواهر طبيعية أم إنسانية» (75). وهناك الأساطير الرمزية وهي تمثل المرحلة التي نمت فيها أساطير الطقوس والتعليل. وهذه الأساطير ترد في شكل حكايات منتزعة من عالم الحيوان.

والنوع الرابع والأخير هو الأسطورة التاريخية التي تتمثل في حروب الجاهلية وأيام العرب حين تستحيل فيها أحداث التاريخ إلى حكايات أسطورية. وهذه الأنواع الأربعة - باستثناء النوع الأخير - لم تصل إلينا (76). ومن ثم فنحن لا نعرف منها أي شيء، فعلى أي أساس نقيم تصورنا للأسطورة في الشعر الجاهلي؟ إننا لا نملك خلق الأسطورة إنما لنا اكتشافها ثم نفسرها التفسير الأولي، وبعد ذلك نتبين استخداماتها. ومن ثم كيف نستطيع أن نقول إن الفرس رمز للشباب والاندفاع وراء الظلعائن؟ من يعطينا حق صناعة الأسطورة وتطبيقها على أدب أناس عاشوا قبل ألف سنة ونرفض أن ندرس بيئتهم ونقل من أهمية الأخبار الواردة بشأنهم.

من حق الباحث أن يذهب هذا المذهب إذا استطعنا أو كشف البحث لنا الدلالة الرمزية لهذه الحيوانات أو بعضها، ومن ثم ننتقل إلى التفسير كما نشاء، وإلا فمثلاً كمثّل من يقرأ لغة لا يعرف معنى مفرداتها ويحاول أن يوجد معاني خاصة من ابتكاره، نحن في حاجة إلى حجر رشيد جديد يفسر لنا الأساطير - إن وجدت - ومنها سندخل بوابة الرمز دخولا مشروعا، وبعدها تكون الدراسة الفنية والجمالية.

* * *

كتب مصطفى ناصف كتابه هذا استمرارا لنظريته الجمالية منذ كتابه «الصورة الفنية في الشعر العربي»، واستمر مدافعا عنها شبه وحيد في مرحلة سيادة فكرة المضامين الواقعية، التي بدأ الانفكاك عنها مع مطالع السبعينيات، لتأتي هجمات الدراسات الشكلانية المختلفة، وكان الفيض الأول متمثلا في التناول الأسطوري الذي ساد الموقف أولا، وصولا إلى البنيوية وما تفرع منها.

وستبقى الملاحظات التي سقناها بالنسبة إلى مصطفى ناصف باقية ماثلة أمام التابعين من أصحاب المنهج الأسطوري الذي لعب في خيال الفكرة المسبقة والدخول بمنطلقات الخيال الأسطوري، فليس كل من تبنى منهجا واستغرق فيه يعني أن ما أراده ماثل قائم، فالاقتراب من المنهج الأسطوري مفيد في حدود فهم أساسي هو أننا نتعامل مع نص شعري، صادر عن شخص محدد، محكوم بثقافته وإمكانات لغته. ولغة ثقافتها وتاريخها الخاص، فانتفاء اللغة إلى ثقافة معينة، هي العربية هنا، يستدعي تحديد سمات هذه اللغة وثقافتها، فعندما ننظر إلى اللغة اليونانية نجدها متخمة بالبعد الأسطوري، الذي حافظت عليه هذه الثقافة بوعي وإدراك وحضور شبه يومي، ومن ثم يكون التناول الأسطوري حاضرا، أما الثقافة العربية الصحراوية فلها ثقافتها التي يجب أن تدرس من الداخل لاستخلاص ما أبقاه العقل الجمعي في ثايات الثقافة العربية، أما وضع نظارة أسطورية عامة فقد تلون الشعر الجاهلي بلونها والاتجاه إلى إطلاق أحكام من مثل: الصور المركزة والمتراكمة، عناصر البقاء والفناء وما يتصل بها من صور الصيد والضوء والمطر، والحمل والولادة ذات الأصول الميثولوجية التي انبثت منها.

وإذا كان المنطلق، هو اللاوعي الجمعي وما ترسب فيه من صور البدائية ونماذج عليا «التي تمثل تجارب الإنسان البدائي يعبر عنها بالأساطير والأحلام والأديان والتخيلات الفردية، وكذلك الأعمال الأدبية عند الإنسان المتحضر»⁽⁷⁷⁾. فإن هذه الرواسب ليست هي وحدها الصفة الغالبة في كل شعر، ووجود بعضها يمثل ثيمات يمكن دراستها ضمن السياق العام من دون قسر النص كي يخضع لهذه الرؤية بحيث تصبح وحيدة، ومن ثم تقع أخطاء أو تجاوزات تفقد المحاولة جديتها.

ويمكن لتوضيح هذه النقطة أن نشير إلى الدراسة الممتازة «شعرنا القديم والنقد الجديد» للدكتور وهب رومية⁽⁷⁸⁾، ففيها مناقشة ممتازة لهذا الاتجاه، ويمكننا الإشارة إلى نقطتين عرضهما تبينان خلل التسرع، فحين يقف عند تفسير د. إبراهيم عبد الرحمن يشير إلى خطأ وقع

فيه وهو يتحدث عن الثور الوحشي في لوحة الصيد، مبينا أن المطاردة «محكومة في كل القصائد بنهاية محتومة هي قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس. وهذا الثور المنتصر ينفرد بنفسه تحت شجرة الأروطاة، يفكر في مصيره، ويتطهر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر، وهو يجلس كأنه يصلي». ويعلق قائلاً: من الواضح أن د. إبراهيم يجعل للمطر هاهنا وظيفة رمزية هي «تطهير» الثور مما علق به من آثار المعركة. قد يكون هذا التفسير صحيحاً لو أن الأحداث تجري على النحو الذي صورته د. إبراهيم، لكن أحداث الحكاية - حكاية الثور الوحشي - كما يحتفظ بها ديوان الشعر الجاهلي تخالف هذا النحو مخالفة مطلقة، فالثور يخوض صراعه المير ضد كلاب الصيد بعد فراغه من عدوان الطبيعة المتمثل في الليل العاصف الثقيل والرياح الباردة والمطر والبرد، ولم يحدث قط في أي قصيدة جاهلية أن كان المطر بعد المعركة، بل هو دائماً قبلها. وهذا يعني أن علينا أن نبحث عن تفسير رمزي آخر لفكرة «المطر» هاهنا. (ص: 76 و 77)، وقد وضح باقتدار التفريق وعدم الفهم لأصول النقد الأسطوري، فانظرها في كتابه.

إن رد هذه الصور إلى ثيمات أسطورية دينية جاهلية يحتاج إلى جهد وتأن وحرفية عالية في البحث الأنثروبولوجي، وتأصيل سابق على النقد الأدبي، وهذا لم يحدث.

كما أن ردها إلى أصول دينية فقط فيه حد من تحرر الشعر من أي حواجز سابقة، فلفة الشاعر ورموزه ذات جدة دائمة، وتطلع مستمر إلى تجاوز النمط السائد.

* * *

المعلقات والعقل الجمعي

أخضع يوسف اليوسف المعلقات وقصائد جاهلية أخرى للدراسة النفسية في كتابه: «مقالات في الشعر الجاهلي» (1975)، و«بحوث في المعلقات» (1978).

أسس اءلله للمعلقاا على اءءبار أن الشعر الءاهله ناء للباءاءة؁ وأن الءقهة الءاهلهاء ءءسء للباءاءة العربله الاء وصلاءا عنها نصوص مءوءبه؁ فالءاهلهاء؁ إءن؁ ءءشف عن الأنسنة وباءاء الوعل المءءضر والاءءاوز للمرءله الوءشله من مراءل الاءور البشراء بأشواء مءءء؁ وإن ءل ما للءغهله هو الءشف عن رءوء فعل النفس البءاءة؁ الاء الاءاول ءءطلل البرلرله إلى الءضارة.

وإذا كان الإنسان لمارس نفل الطبلعه عبر الاءأئر فلهاء وإءضاعها؁ وهءه هله الءضارة؁ فإن البءاءةاء ءءءم الطاعة للطبلعه والانشواء ءءل لواءها؁ ومن ءم فموءوءاء العالم الءارءل ءاضرة ءوما؁ بكل ءقلها؁ فله روح الشاعر؁ وأن الشعر الءاهلهاء بءعامله مع الءلواناء لهبنا ءق الظن بأن الشعر الءاهلهاء كان لهءول على نصوص ءءكس ظاهرة الطوظمله عند الءاهلللن؁ ومن ءم فإن إرساء قواعد الأنءروبولوجلا العربله لهءءلل من ءون ءللل الشعر الءاهله (79).

ولكل ءسءول نطراءه هءه لهءل؁ ألهاء؁ على مقولة اللاشعور الءمعلل الموءل فله القءم الاء قال بها كارل لونء؁ ولكن لهس كما لراءها صاءبه لونء من أن اللاشعور الءمعلل اءءران للماضل البشراء البءاءل؁ وللاءءارب البءاءة الموروءة فله ءلافلف ءماء؁ ولكن لهفهم اللاشعور الءمعلل بوصفه ءملاء ءااءاء وءطلاءاء الءماعة مسءبءنة فله ءراءها الشعلل والرسمل؁ أي أنه لءءم الفهم النفسل - الاءءماعل. أي أنءروبولوجلا علمله ءهءم بالءارلءلل والاءءماعل بالءرءة الأولى (80).

وعءما لهءاول معلقءل امرئ القلس وطرفة لهسل إلى ءلءلص موقف الشاعراء فله أنهما لرفضان القلم والءءءلن الاءءماعل القائل لءرله الفراءل ولفالبلان بمءءمع لنزع ءوء الءءر؁ إء نواءه فله معلقءلها الروح فله شبلقلها (81).

وفله معلقة امرئ القلس؁ لهءظ قسملن مءرابطللن: سلوك مضاء والءائل سلوك ناكص مءراءع عن ءرضه. ومن هءا الفهم لقرأ المعلقة ولءللها ابتلاء بسط منطواءها الءءائله بسطاً لا لهكن أن نكشف وءءة القصلاء إلا من ءلاله والءشف عن وءءة المعلقة الاء لهشلر إلى أنها أهم أءراض مقالءه.

ويتفق مع القدماء في رؤيتهم أن في يوم دارة جلجل مناسبة للقصيدة وأن مضمون ذلك اليوم يتطابق مع فكرة حرية الإيروس (غريزة الحياة عبر العشق) وجعل الجنس غاية في ذاته⁽⁸²⁾، وأن اختراق الحراسة أشبه باختراق للمجتمع وقواه القائمة. وفي هذا انتصار للأنا المقهور من خلال توكيده أمام الحيف النازل به. وتقدم أطروحة حرية الإيروس فلسفة بديلة للردع المسلح، ففي البيت: «إذا ما بكى من خلفها...»، اختزال النقيضين: رفض الزواج في الشعور وقبوله باللاشعور.

إن ما يحتج عليه امرؤ القيس في نصف معلقته الأول هو تنظيم الليبيدو بحيث لا يخدم العشق. ولكن يغدو الثاني (الإنسال) هو الأول، فإن العشق يتحول من شيء هو غاية ذاته إلى وسيلة لغاية تسمو عليه. ولهذا لم يكن مصادفة أن تكثر صور الحبل والمرضع والمتزوجة في شعر امرؤ القيس⁽⁸³⁾. ويبدو تجسيده ورسمه للمرأة أقرب إلى المثال منه إلى الحقيقة، وفي هذا التصوير المادي قداسة يضيفها الوثيون على المادة⁽⁸⁴⁾.

ويتوقف عند اللحظة الطللية في المعلقات، فيرى فيها مستودعا لمضمونات اللاشعور الجمعي التاريخاني، أو النفسي - الاجتماعي، ويرى أن في الرؤية الطللية أفضل انكشاف لعدابات الإنسان الجاهلي، ولصياغة واقعه وتجسد برهة التحول من الماضي إلى المستقبل، إذ هي تختزن الماضي نقيضا مباشرا للحاضر، وفي هذه البرهة الطللية ثلاث لحظات متجادلة هي: القمع الجنسي، الاندثار الحضاري، وقفل الطبيعة. وهي لحظات مستقطبة في لحظة واحدة هي: غريزة الموت والهدم القائمة في الأشياء (تاناتوس).

يستعرض هذه الثلاثية وأسبابها، فالقهر الجنسي يشبه قهر الطبيعة للحضارة. أما قفل الطبيعة فيتبدى في الطلل وهو مظهر من مظاهر الهدم الكوني وانتصار لتاناتوس على إيروس^(*) في حلبة الصراع على الوجود، وغريزة الحياة أو البقاء. ويتحول الوقوف على الأطلال إلى وقوف غريزة الحياة، التي يمثلها الشاعر، في وجه غريزة الموت، التي يمثلها الجذب والكبت الجنسي معا. مقاومة إيروس ضد

(*) تاناتوس وإيروس: Thanatos & Eros: ثنائية الموت والحياة، الخير والشر. فتاناتوس في الأساطير اليونانية هو تجسيد للموت: شخصية ثانوية يشار إليها ولكن نادرا ما تتمثل في شخص. أما إيروس فهو الإله البدائي للحب الجنسي والجمال، وكان يعبد كذلك باعتباره إله الخصوبة [المحررة].

عءوءا ءاناؤوس؁ فالبرهة الطللية ءوللف للءظاا الءلاا السابفة ففى الموقفف الطللى ءرءمة لا شعورفة للرءبة فى الءلاص من ظرف ءضارفى مءهءم والءءول الى مرءلة ءضارفة أرفى⁽⁸⁵⁾ كما ىرى فىها أفضل ظاهرة ءءكشف فىها الصلة الءلافة بفن الأنا = الشاعر؁ الآخر = المءبوبة المءظورة؁ والطبفة فى علاقاها بالمءءمع (ممءلة فى الطلل الذى ءمرءه قوى الطبفة)⁽⁸⁶⁾.

وعن طللفة زهفر بن أبى سلمى فقول إنها لفسء ءعبفر عن ءااة فرءفة بل ءعبفر عن ءااا وءالاا المءءمع كله؁ وأن اللاشعور الءمعى كان ففض مءءواء من ءلالها وأنه فى الءقفة فءعامل مع طلل ءفالف لا فقوم إلا فى أعماق الشاعر؁ بالرغم من أنه شاهد أطلالا شاءصة وعفانفة⁽⁸⁷⁾.

أما الطلل عءء النابفة ففشءء على الزمانفة أكثر من ءشءفءه على المكانفة؁ وبءلك فزفء الطلل كلية وبفءءه؁ إلى ءء كبفر؁ عن الءصوصفة والءزففة؁ على الرغم من نسبءه إلى أماكف مءروفة وإلى امرأة مءروفة. وفقءم النابفة فى طللفءه ضربفا من ءءارض مع القائم؁ وءذا ءءارض فأتف عبر ءقفم الماضف الوءف كبءفل عن الزمن الءاضر؁ أف هو فعارض الزمن بالزمن؁ وففر أن مءمولالا الزمن المنصرم ذاا طبفة ءنسفة؁ فء هو فعارض الءراب والففوسة بالءنس الذى فءمع بالولاءة كءلفة له؁ ولكنه ءنس لم فءء مائلا؁ الأمر الذى من شأنه أن ففء مءارضءه فعالفءها؁ بل فءعلها مءارضفة مفة⁽⁸⁸⁾.

وفرى فى موقع آخر أن اللاشعور فُءرف ما فى معلقة النابفة من رعب باءءاره المءءوى ءءءانى لهذه اللءظة الطللفة و«أن اللاشعور اسءطاع أن فءرف مءكونااه ومءءوافاءه عبر ألفاظ ءفءو شءفءة ءءوالف مع سفافه. وفشفر إلى شءة وعنف بعض الألفاظ: فءء؁ القءوء؁ أءء؁ مقءوفة. كما أنها ءشفر إلى ءءورء العصبف وءاأزم الءاىلى الذى فعفشه الشاعر»⁽⁸⁹⁾. وفءاؤل الوءءاا الأءرى؁ ففرى فى وصف الظفن؁ فى معلقة زهفر؁ شكلا آخر لءءلفاا الالوعى الءمعى الءاهلف؁ فالظمفنة ذاا صلة بالرففل وعءم الاسءقرار. بءلك ءءفى وراءها الءااة إلى الانصفاع الءضارف

المستقر. الموقف الظعني يحمل إحياءات جنسية، ونزعة حضارية من جهة أخرى. تتأنت الأشياء والألفاظ الدالة عليها⁽⁹⁰⁾.

ويلفته في معلقة ليبد أن صور الإخصاب على أشدها وأن الناقة والأتان صورتان من صور الحيوية، أما البقرة الوحشية التي افترس الوحش ولدها، والتي تعارك كلاب الصيد، فإنها صورة الحياة وقد افترسها القحل، وهي الروح الجاهلية المكافحة من أجل البقاء في بيئة شرسة تهدم كل ما لا يسعه الصمود. وربما كان في افتراس الوحش لولد البقرة إشارة إلى افتراس الارتحال للمحبوبة نوار، أو افتراس تاناتوس لإيروس⁽⁹¹⁾.

ويركز رؤيته في معلقة امرئ القيس على الصيد؛ فيرى فيه طريقا من طرق السيطرة والإخضاع، أما ذبح المطية فتعبير عن الإحباط والمهانة وقد استبدلت الآن بمطية تتخضب بدماء عذارى الحيوانات المتوحشة، وتتم السيطرة على الخارج عبر الحصان إشباعا تعويظيا لإحباطاتنا الخاصة ولحاجتنا إلى السيطرة، فالمعلقة، في شطرها الأول، تضعنا في جو الإحباط ثم تنقض هذا لتفرض سيطرتها على الخارج⁽⁹²⁾.

يرى أن في معلقة امرئ القيس أربعة تقابلات أساسية: التقابل بين الإرضاخ والرضوخ، والتقابل بين الألم واللذة، والتقابل بين السكون والحركة. والتقابل بين الجفاف والخصوبة، وبإيجاز الموت في مقابل الحياة⁽⁹³⁾.

بينما يتعارض في معلقة طرفة انفعالات: صفار الحياة وضخامة الموت، ومن ثم فطرفة ينطلق من: أنا أتلذذ إذن أنا موجود.

أما ناقته الخرافية فهي رد فعله الذاتي على مصادر اللأمن سواء أكانت اجتماعية أم وجودية، فهذه الناقة الخرافية أداة مقاومة وتحصن إزاء الموت والتحدي الاجتماعي، وإذ يجادل بين وصفه لها وافتخاره بنفسه، فإنه يوحد بينها وبين هويته⁽⁹⁴⁾.

لقد بذل يوسف اليوسف جهدا ملحوظا في دراسته هذه التي حفلت بملاحظات وانتباهات تفصيلية تثري نظر الناظر إلى هذه القصائد الجاهلية، ولكن الاختلاف معه ينشأ من ذلك التعلق منهجيا بمعطيات

مجلوبة مفروضة على النص من خلال استعارة مناهج، تحتاج إلى جهد كبير للنظر أولاً في نتائج من اقترب أو أشار إلى هذا المنهج، فقد سبقه إلى القول نفسه د. مصطفى ناصف في كتابه «قراءة ثانية لشعرنا القديم»، حين يشير إلى أن الأطلال في القصيدة الجاهلية «ليست من الشعور الفردي وإنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤدّيها المجتمع أو تصدر عن عقل جماعي»⁽⁹⁵⁾. وقد ناقشنا مقولاته.

إن الباحث يوسف اليوسف مطالب أيضاً بإثباته وطرح مبرراته لإبراز معطيات هذا العقل الجمعي بعيداً عن المقولات العامة. فالعقل الجمعي عند يونغ يتعامل مع تلك المراحل الموهلة في القدم والمثبتة في اللاشعور الجمعي وتمثل ردود الأفعال التي يشترك فيها الناس جميعاً منذ أن وجد الإنسان، فتحمل معنا تاريخ كل أجدادنا الأوائل من خلال التناقل الروحي، وثمة نماذج بدائية تمثل هذا اللاشعور الجمعي. ويحدد يونغ نماذج متشابهة موجودة عند جميع الشعوب تمتلك تصورات متشابهة.

إن البدائية أساسية في تشكيل النماذج، ولذلك نجد أن يوسف اليوسف يصنف العصر الجاهلي باعتباره مجتمعاً بدائياً، وخياله بدائي، وأنه بداية تجاوز المرحلة الوحشية⁽⁹⁶⁾. لقد ذهب بعيداً، فالمجتمعات البدائية لها خصائصها، ولم يكن الباحث في حاجة إلى حشر الجاهليين في زاوية البدائية كي يطبق منهجه، الذي يفترض وجود النماذج البدائية في الإنسان مهما كانت درجة رقيه.

ونتساءل هنا: هل يبحث عن الأنماط البدائية أم أنه يصنف الشعر الجاهلي في حيز البدائية. أو أن هذا الشعر وحده يحتفظ بالبدائية من دون غيره من المعارف؟

إن ظاهرة الأسطورية محورية في أدب، وهامشية بل وخفية في أدب آخر، والشعر الجاهلي من هذه الآداب التي لا تبرز فيها الظاهرة الأسطورية بوضوح؛ فكيف يتم إخضاعه بهذه الجرأة والاندفاع من دون

تأسيس منهجي ومادة تطبيقية واضحة المعالم، مثلما نرى في الأدب اليوناني، باعتباره أدبا - الملحمة والمسرحية تحديدا - انحدر من أصول أسطورية دينية.

من الصعب التساهل باعتبار الأنماط والإشارات التي تتردد في الشعر الجاهلي هي أسطورية بدائية ثم نجعل الشعر نفسه بدائيا، أو يحتفظ وحده بالبداية من دون غيره من وسائل التعبير.

ويؤكد نظريته بقوله: من أنه يفترض أن الشعر الجاهلي يمتلك كيفية نفسانية خاصة، يعكسها شعره وحده، وفي وسعنا، من ثم، التحدث عن علم نفس جاهلي، أو بدائي بوجه عام. إنها قفزة كبيرة تحتاج إلى متكأ قوي، لا تساعده بعض الأمثلة التي قدمها على تأكيد أو الإقناع بما ذهب إليه، فمن الصعب الذهاب معه إلى إسباغ القداسة على المرأة خاصة عند امرئ القيس حين يرى أن الحياة كانت تتلخص لدى البدائيين في عنصرين: المرأة والماء، فمنهما تتوالد الكائنات الحية، فأسبغ عليهما الشاعر بطريقة لاشعورية تماما قداسة نورانية⁽⁹⁷⁾، إذا كانت صورة المرأة الحسية المادية البحتة إلى حد التجاوز والخروج أصبحت ذات طابع مقدس فماذا نقول إذن عن المرأة عند العذريين؟

وهذا الذهاب بعيدا يأتي أيضا في قوله: إن نشوء فقه اللغة العربية وارتقاءها يستند إلى علم نفس البدائيين. ويرى أن اشتقاق الخيال العربي كلمة «فَرس» من الفعل «فرس»، وهذا الخيال البدائي قد عمد إلى ذلك عمدا ليوحي بالحاجة إلى الافتراس عبر أداة الفرس!⁽⁹⁸⁾.

ونلمس تجاوزه منطلقه المنهجي حينما يخرج من نتائج العقل الجمعي إلى الرفض الفردي لهذا المجتمع؛ فيلجأ إلى الانتقال ليقدم لنا فردية الشعراء من مثل طرفة وامرئ القيس، فيشير إلى انبساط النزعة الفردية، وأنها فردية تعكس الروح الجاهلية. ويؤكد أن طرفة لا يتنازل عن ذاته، بل يعشقها⁽⁹⁹⁾. إذن شعر امرئ القيس وطرفة يأتيان مرة للتعبير عن شخصية فردية، وفي الوقت نفسه يعبر هذا الشعر عن شخصية نمطية، ثم يعمم الحكم حينما يشير إلى أن أبرز مظاهر ترسيخ الفردية في الشعر الجاهلي يتمثل في قصيدة الفخر والمدح والهجاء.

ويواصل عرض انقسام هذه النصوص عن مفهوم العقل الجمعي حين يشير إلى الموقف النقدي من الحضارة القائمة والتي تقيم جدارا تلبية للغرائز المندفعة نحو الإشباع، كما يبدو في معلقتي امرئ القيس وطرفة.

وتكملة للخط المخالف لما انطلق منه يذهب إلى استخدام خصيصة فردية يصف فيها عنثرة مثلا حين يشير إلى نرجسيته⁽¹⁰⁰⁾، والنرجسية خصيصة فردية هي ألصق بتحليلات فرويد، انظر تحليله لنرجسية دافنشي، وهو منهج خرج عليه يونغ، وقدم مفهوم العقل الجمعي.

وكما لاحظنا فإن الباحث يضطر إلى التملص من منهجه الأساسي في أكثر من موقع، فيتجه إلى تحليل النص والبحث عن مضمراته وكموناته بإخضاعه إلى علوم مختلفة: الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والتحليل اللغوي. وفي دعوته ودسه للنظرة الاجتماعية واللغوية والنفسية إنما هو لجوء وإحياء للمنهج التلفيقي، الذي سماه بعضهم بالمتكامل، في النقد الأدبي.

لهذا لم يسلم منهج يوسف اليوسف من الذين وصفوه قائلين بأنه «ليس تحليلا منهجيا بل مجموعة متناثرة ومتناقضة من الانطباعات الذاتية القائمة على إدراك مشوش للقصيدة»⁽¹⁰¹⁾.

* * *

كمال أبوديب والرؤى المقتنعة

تمثل دراسة كمال أبو ديب للشعر الجاهلي⁽¹⁰²⁾، والمعلقات بخاصة، أبرز وأشهر الدراسات التي اتجهت إلى اختيار المنهج البنيوي لدراسة هذا الشعر. وتتكى دراسته على مقولات فلاديمير بروب، فيرى أن بنية القصيدة تتألف من وظائف تمثل وحدات مكونة أولية ذات عدد محدود. ويشير إلى أن ثمة فرقا بين بنية القصيدة والحكاية يتمثل في أن ترتيب الوظائف في القصيدة متغير هو أيضا كعددتها. وأن ترتيب الوظائف فيها يخلق شبكة من العلاقات بين الشرائح المكونة لها والعلاقة بين هذه الشرائح ومصدر خصوصية الرؤية التي تتبع منها القصيدة⁽¹⁰³⁾.

ويرى أن عددا من الوظائف تشكل مزدوجات أو ثنائيات ضدية، أي لكل وظيفة تقريبا نقيض لها يمثل تجاوزا أو حلا لها، فالتحريم يقابله الانتهاك، وحس النقص يقابله إشباع النقص، وأن دراسة نماذج من الشعر الجاهلي تكشف عن الدور الأساسي الذي يؤديه التنظيم الثنائي الضدي في تشكيل بنية النص الشعري.

والركيزة المنهجية البنيوية الثانية التي تمثل الأساس الأول في دراسته هي منهجية شتراوس معتمدا على مفهومين هما: ما يسميه شتراوس الوحدة التكوينية حيث ينقسم قالب القصيدة إلى وحدات عدة مثل الوقوف على الطلل ووصف الناقة.

المفهوم الثاني: حزم العلاقات، وتعني المجاميع المتداخلة العلاقات التي تتسم بسمتين: علاقة التوازن أو التشابه وعلاقة التناقض والتضاد⁽¹⁰⁴⁾. ويذهب أبو ديب كذلك إلى أن الربط بين الشعر الجاهلي والأسطورة يفتح آفاقا تصورية ومنهجية جديدة لدراسة هذا الشعر، من أهمها نقل قراءته من مستوى الفعل الواعي إلى مستوى الفعل التخيلي، ومن مستوى القراءة التاريخية إلى مستوى القراءة الإشارية - الرمزية، ومن مستوى الدلالة التقليدية للتشكيل إلى مستوى الدلالة الطقسية للتشكيل، ثم من مستوى القراءة التجزيئية، السائدة في الدراسات العربية، إلى مستوى القراءة البنيوية⁽¹⁰⁵⁾.

ويقرر أن اختياره للقصائد المعلقة باعتبارها تمثل، مثل الأسطورة، كلا واحدا. ولعل هذا هو سبب افتتان العرب بها إلى درجة التعليق، ويرى أن علاقاتها المتداخلة بوصفها عملا متكاملا في اللغة والرؤية أكثر منها على مستوى التميز الذي حققته كل معلقة على حدة في مقابل القصائد الأخرى، ومن ثم إمكان النظر إلى المعلقة لا على أنها وحدات منفصلة ومستقلة، ولكن على أنها تشكل بنية واحدة تحتاج إلى تحليل ووصف وتفسير بوصفها كيانا واحدا وكلا متوازيا⁽¹⁰⁶⁾.

ويؤكد، مرة أخرى، هذا التوجه من أنه سيركز أطروحته للنظرية القائلة باحتمال تشكيل المعلقة لبنية واحدة تتمثل فيها الرؤية المركزية للثقافة في استجابات مختلفة من نص إلى نص للأسئلة الأساسية في الوجود الجاهلي⁽¹⁰⁷⁾.

تبدأ دراسته بالتمييز بين تيارين في القصيدة الجاهلية: وحيد البعد يتدفق من الذات في مسار لا يتغير، ويتمثل هذا في قصائد الهجاء والحب وبعض الخمریات.

والتيار الآخر: متعدد الأبعاد، وهذا التيار هو الذي يقف عنده ويرى أنه الأكثر عمقا؛ ففيه إحساس مأساوي بحتمية الموت والطبيعة اللانهائية للحياة نفسها، ويتبلور في بنية متعددة الشرائح يراها ابتداء في قصيدة لبید:

عفت الديار محلها ومقامها بمنى تأبد غولها ورجامها

وقد اختارها لتكون «قصيدة المفتاح» ومنها ينطلق تأويله من ذلك التشابه بين بنية الأسطورة كما يحللها ليفي - شتراوس وبين بنية التيار المتعدد الأبعاد، ومن ثم يرى إمكان التحدث عن البنية الأسطورية لهذه القصائد.

ويشير إلى نسقين متقاطعين في هذه المعلقة: نسق مكوناته: الناقة - الأتان - البقرة. ونسق ثان مكوناته: الشاعر - نوار - الصرم.

يتقاطع هذان النسقان ويتشابكان في نقاط على فترات متغايرة الأطوال، وتأتي الحركة الأخيرة لتقدم الاعتزاز الفردي والجماعي.

وبعد هذا التقسيم يبدأ في النظر إلى وحدات القصيدة منطلقا من وحدة الأطلال مركزا على الأطراف الثنائية فيها:

ثنائيتان ضدیتان: محلها / مقامها، غولها / رجامها. حلالها / حرامها.

ثنائيات انسجام وتناغم يتجهان إلى خلق الحياة: جودها / رهامها.

وتستمر الثنائيات: ثنائية زمنية: الصباح والمساء.

التجدد والاستمرارية: الخصب الجديد وسط العفاء والإمحاء والبت.

الثنائية الأخيرة: ثنائية الإنسان / الطبيعة الميتة.

ويرى أن ثمة حركة دائرية تامة لتهي ثلاث ثنائيات: القرار / الرحيل،

الإخصاب / العقم، النوى، من خلق الإنسان / الثمام (من خلق الطبيعة).

يتخلل حركة الأطلال عدد من الثنائيات الأساسية: الجفاف والجذب /

النداوة والخصب، السكون / الحركة، الصمت / الصخب. ويرى أن هذه

ثنائيات أساسية في الشعر الجاهلي بشكل عام، خصوصا في قصيدة

التيار المتعدد الأبعاد.

ويتوقف عند وحدة الطلل متسائلا: هل هي وظيفة رمزية بدلا من أن تكون تمثيلا لحدث؟ هل هي تقنية تقليدية أم أنها ترتبط بنيويا بالوحدات المكونة للقصيدة؟

يفترض أنها في قصيدة المفتاح ليست اعتبارية أو مفروضة من قبل التقاليد التراثية بل تملك قيمة رمزية، ويرى أنها خلق لواقع تخيلي صرف له خصائصه البنيوية، قد تعين على جلاء وجه شبه عميق، على صعيد بنيوي، بين مقومات القصيدة والأسطورة. كما أنها تعكس دافعا لدى الشاعر لإضفاء الحياة والحيوية على مشهد الخراب⁽¹⁰⁸⁾.

ويرى أن التغير لوحدة الأطلال يشغل نفسه بحركة الزمن وتأثيره الجذري في الواقع، ويقدم عمودين يجلوان طبيعة التفسير الضدية أو المفارقة: التغير من حيث هو فاعلية موت (قوة موت) والتغير من حيث هو قوة حياة: التدمير والإخفاء، البناء وإعادة الخلق؛ فالقصيدة تنمو وتتقدم عبر الثنائيات الضدية واللفظية التي تنتشر خلال نسيجها كله، مؤكدا هذه النظرة من خلال الدراسة التفصيلية لشريحة الحيوان. ويعرض 27 ثنائية تطفئ فيها الثنائيات الضدية؛ مشيرا إلى أنها تكثر في الوحدات التي تصور حركة في سياق الزمن لأشكال الحياة تصارع من أجل تأكيد الحياة في لجة الموت، وهذه خصيصة من خصائص الموقف الوجودي.

أما الثنائيات الأقل ضدية فتلك التي يظهر فيها التاغم ونبض الحياة ودوافعها مثل توحيد الشاعر لهويته بهوية القبيلة، ولقيمها، والعلاقة الإيجابية مع الجماعة والأفراد.

وتتشكل حزم العلاقات في ثلاث شرائح: إيجابية + سلبية + محايدة بين الإيجابي والسلبي.

ويكشف لنا من خلال تسع دوائر تمثل الشاعر ونوار والقبيلة والأنيس والأم والولد.. ملمعا بنيويا أساسيا هو: الغياب شبه الكلي للذوات في الشرائح المحايدة، والندرة النسبية للذوات الإيجابية بشكل مطلق أو السلبية بشكل مطلق.

ويذكر باقتراجه من منهج كلود ليفي شتراوس حين ينبه إلى تشكل ثنائيات ثنائية ضدية يشكلها عالم الحيوان: المتوحش/ الأليف المدجن.

وفي هذا آءساءء للآائاء الآاساء عءء شآراوس؁ وهى آائاء الطباءة/ الآافاء فى صورا النىئ - المآبوء؁ والآى ممآ أن آءساء فى صورا البرى المآوءش/ بالألف المءآن = السباع - الطباء .

وینآقل إلى مقآع الرآلة باعآبارہ بآئا عن الآاا؁ منبها إلى ملمآ مءهش فبها أنها آباء وهى آعانى من نوع ما من العاهاء أو النقصان أو الآشویه: فالآببلة آباء بالرآلة آین مموت الآصب؁ والمرأة آقارق الرآل (الشاعر) فى آالة من الآوتر والصد؁ وآمار الوآش یرآل وقد ضرب ولطم وكم من قبل الآمر الآرى؁ والأآان آرآل وهى آامل .

ویآم وآفآه بإشارآه إلى أن آركة القصیة لا آآرآ آركة آطور؁ مآل القصا الآلبیة؁ ولكنها آركة آساعیة؁ مآل آائرة الآآر فى الماء؁ القوة الءافعة فبها هى مركز كل الءوائر؁ ولكنها لیست الءوائر؁ وآورها؁ ولكنها آركة آكراریة بسبب وآوء بنى مآوازیه فبها .

ویلآص النآیآة بقوله إن بنية القصیة غیر قابلة للانعكاس؁ على العكس من زمن القصیة؁ فالآركة من الآببلة وقیمها وآاكیءها للآیاة إلى الأطلال وموت الآصب آركة لم یم بها شاعر عربى؁ لأن فعل ذلك یعنى عكس مسار الرآلة من آآاء البآآ عن الآیاة إلى البآآ عن الموت والفاء (109) .

«قصیة الشبق» هو الاسم والمآلق الذى یشآص به معلقة امرئ القیس . ویآوقف هنا أیضا عءء آائاء القصیة بءاء من مآلعهـا: قفا = آائیه بآوء الصاحب وآضاء فى أنا مقابل الآخر؁ آم آعقبه سلسلة من الآائاء: آبب ومنزل؁ الءآول فآومل؁ فآوض فالمقرا؁ آنوب وشمأل؁ عرصاءها وقیعانها .

ویآاب هذه الآائاء: الموت؁ الآیاة؁ الصمآ؁ الضآة . فالقصیة آقع وآآرآ آاآل آائیه ضءیه لها أهمیه آوهریه بالنسبة إلى معناهـا؁ وبصفة آاصة آائیه سآون الأطلال وانءآارها؁ فى مقابل الآیویه الفامرة والآارفة فى عاصفة المآر والسیل .

ینآقل بعء ذلك إلى آراسة وءة الأطلال؁ مآلما فعل مع قصیة لبیء؁ لیلی ضواء على بعض القضاىا المعقءة مآل العلاقة بین الرؤى الآماعیه والفرءیه؁ و بین الآراآ والموهبة الفرءیه .

ويحدد وحدتين كليتين في القصيدة:

الأولى: من البيت الأول حتى البيت 43، وهذه تستوعب ظهور العلاقات مع النسوة في وحدة الأطلال، وتنوع الزمن بين الماضي والحاضر وبناء العلاقات التي تبدأ «ألا رب يوم صالح» باعتباره وصفا عاما وصولا إلى يوم دارة جلجل، فيوم العذارى، فيوم عنيزة وصولا إلى المرحلة الأخيرة بيوم فاطمة وامتدادها حتى نهاية الوحدة الكلية الأولى.

الوحدة الثانية من البيت 44 حتى نهاية القصيدة:

وفيهما تتولد الوظائف عن أربع علامات تعمل في أربعة سياقات زمنية مختلفة:

ليل = زمن الليل

ذئب = زمن الذئب

حصان = زمن الحصان

سيل = زمن السيل

وتأتي وحدة السيل لتتيح، على مستوى اللاوعي «تفجر قوى وحشية، وبداية وجنسية، يعدل تفجرها مسار القصيدة» (110).

وهذه الوحدات ليست قائمة على التتابع، ولكن كل واحدة منها لحظة خاصة، ومن ثم «من الممكن تاريخيا أن يسبق زمن السيل زمن الليل أو يتبعه..».

وعندما يتناول معلقة عنتره يرى فيها بطولة تتم في إطار الانتماء المستكين للقبيلة، يقدم تجربته البطولية ضمن الثقافة المركزية، وأيضا يرى فيها حركتين، فيطغى على الحركة الأولى: التوتر - العالم المغلق - تقف الحبيبة نائية عصية على النوال، ليس منها سوى طعم اللذة الماضية - حسية شهوانية تبدو حاضرة حضورا كليا - الذات مكبله عاجزة عن الحركة والاختراق، المحبوبة محرمة عليه جسديا (جنسيا) بينما كل بطل محلل له جسديا؛ إذن ثمة عالم مغلق أمام الشاعر:

حلت بأرض الزائرين فأصبحت عسرا عليّ طلابك ابنة مخرم

الحركة الثانية: استجابة مضادة يملؤها زخم الحيوية وفعل البطولة و فعل الاختراق هو الفعل الطاغي. يبدو المغلق هنا منهارا لطعنات الفارس البطل سواء أكان المغلق جسد المرأة أو جسد الخصم

الجبار. هذا المغلق/المفتوح هو جوهر تجربة عنترة، فبينما تبدو المرأة عصية محرمة فإن جسد البطل الكريم العظيم ليس محرماً:

فشككت بالرمح الأصم ثيابه ليس الكريم على القناب محرم

ويرى على المستوى الأساسي أن: علاقة الرجل بالمرأة تتمزق بين قطبين: حب الشاعر لها وأهلها. وقطب يزعم أنه يقتل أهلها وأنه علقها عرضاً.

فثمة علاقة ضدية معقدة: الشاعر العاجز / المرأة المنيعه⁽¹¹¹⁾.

ويصل إلى حقيقة يراها بالغة الأهمية: هي أن عنترة البطل المخترق السامي، يمارس حركته المنتفضة الدافقة بالبطولة من دون أن يرفض القبيلة، بل ضمن إطار القيم التي تؤسسها والعلاقات الاجتماعية التي تنظمها. ومن ثم فإذا كانت العلاقة عند امرئ القيس تبدأ من الشاعر فالمرأة فالقبيلة فإنها عند عنترة: الشاعر فالقبيلة فالمرأة⁽¹¹²⁾.

وفي معلقة طرفة يركز على ناقة طرفة المشهورة وصولاً إلى وقفة الشاعر الوجودية، فيرى في صورة الناقة محورين: اندفاع ورسوخ، وهما محوران معجوران بالزمن والموت، فالناقة تبدأ بالانفصام عن الزمن والانتصاب خارجه مكتسبة الخفة والسرعة والضخامة تحيلها إلى وجود طقسي - أسطوري يتسامى على الواقع سموا باهراً. وتكتمل صورة الناقة: طقساً من الطقوس الاحتفائية العجيبة، طقساً يؤسس الثبات والرسوخ، الحيوية والحركة والديمومة.

ويبرز المنظور الوجودي للزمن والموت والحياة؛ فينهار نظام القيم، ينفجر الحس الفردي مدمراً الوعي الاجتماعي، وملغياً شرعية نظام القيم الذي كان الشعر قد عبر عنه في الشريحة السابقة، قبل انبثاق وعي الموت. هنا يصبح قبر النحام الغني مثل قبر الغوي المفسد، ولا ينهار نظام القيم فقط، بل ينهار الوجود الفردي الإنساني ويتفتت. لا يبقى من الإنسان شيء.

وكما تقلبت مفاهيم القيم، ينقلب تصور الشاعر للزمن، فلا تبدو الحياة نقطة تبدأ عندها وتتمو، بل تغدو كتلة قائمة سلفاً، كنز يوجد بحجم محدود ووزن محدد ثم يكون وجودنا بداية نقصانه.

في هذا العدم يغدو العالم بلا معنى، تبدو الخلافات والصراعات بلهاء
 فما لي أراني وابن عمي مالكا متى أدن منه ينأ عني ويبعد ؟
 ويخلص إلى أن قصيدة طرفة هي نص التوتر بين الشهوة للانتماء
 واستحالة الانتماء (113).

ويبحث في زمن القصائد المعلقة من حيث علاقته بزمن الأسطورة،
 فيرى أن وحدة الأطلال والرحيل تشير إلى أحداث وقعت في الماضي =
 زمن غير قابل للانعكاس، أما اللحظة الحقيقية لهاتين الوجدتين فتتمدد
 إلى لحظة القصيدة نفسها، حيث يبتدئ الزمن الحاضر وتقرض شكل
 هذا الحاضر وتصوغه، وهذه هي أيضا لحظة متكررة. فهي ماض وحاضر
 ومستقبل، وبهذه تكون قابلة للانعكاس، فالقصيدة الجاهلية تدخل في
 الزمن الحاضر، زمن الطلل وزمن القبيلة وقيمتها، ولا تغادره فتنتهي به،
 فالقصيدة المتعددة الأبعاد تتحرك دائما من اللحظة الأولى إلى الثانية،
 وليس في الشعر الجاهلي قصيدة تتحرك من الثانية إلى الأولى أي من
 القبيلة وقيمتها لتنتهي بالأطلال (114).

وعندما يتوقف عند الزمن في قصيدة زهير وعمرو بن كلثوم، يطبق
 مفهوم الزمن في الرواية الحديثة: زمن الفعل، وزمن السرد، وزمن النص.
 متابعا حركة القصيدة بين الأزمان الثلاثة، منتقدا النظرة القائمة على
 اعتبار السرد في القصيدة الجاهلية تعاقبيا تاريخيا، فتقطع زمن النص
 وإحداث تفاوت بين زمن التجربة والفعل وزمن السرد سمات مميزة للنص
 الشعري الجاهلي.

ويلفته في قصيدة عمرو بن كلثوم أنها المعلقة الوحيدة التي تبدأ بلحظة
 النشوة، وفي الزمن الحاضر، وبالخمرة. تبدأ بفعل الأمر أما زمن الفعل
 فإنه يبدأ باللحظة الحاضرة وبالحض على تقديم الخمرة.

وهكذا يبدأ زمن النص متداخلا متشابكا، عبارة عن لحظات ماضية
 مبهمة ولا تتعاقب فيما بينها بصورة واضحة، ويعود إلى اللحظة الحاضرة
 لينشئ عنها من جديد، ويشير إلى المستقبل في صيغة واحدة فقط هي
 إشارة إلى المصير المحتوم: الموت (115).

وبعد ..

هذه خطوط عامة لمحاولة أبي ديب البنيوية، والدراسة تفيض، بعد ذلك، بلقطات وملاحظات تفصيلية جيدة.

ولكن هذه الدراسة خضعت وستخضع لمراجعات واعتراضات، مثلها مثل أي دراسة، ترى أنها تحدث جديدا غير مسبوق؛ فكمال أبو ديب قدم منهجه ودراسته باعتبارهما طفرة تخلف وراءها كل ما سبقها، متجاهلا محاولات كثيرة خرجت من منطلقات لا تختلف كثيرا في حداثتها عن منهجه: التفسير الوجودي عند فالتز براونة وعز الدين إسماعيل، جمالية مصطفى ناصف وانطلاق النظرة الأسطورية الراكنة إلى العقل الجمعي، وما أكثرها، فهو إما أن يعرف تلك الدراسات وتجاهلها وهذا كبر عجيب، وإما أنه لا يعرفها فهذا جهل غريب.

ابتداء ثمة سؤال مشروع بل ملح: إلى أي حد تصبح دراسة بنية الأسطورة، وهي نصوص قصيرة موجزة موهلة البعد، مجهولة المؤلف، جمعية المصدر، والمناهج التي تناولتها وضعت هذا الجانب المبهم أمامها وكان اتجاه النظريات الحديثة التي قللت من أهمية المؤلف، اكتفاء بالنص، أعطت فرصة للانتقال من الفردي إلى الجمعي، وقدمت المعادلة القائمة بين النقيض والمطبوخ، البدائية والتحضر، بتصنيف شتراوس.

هذه المنطلقات عند بروب وشتراوس كانت واضحة، محددة ومبررة منهجيا، بينما الانتقال بها إلى نصوص تنتمي إلى عصر محدد، وذوات معينة معروفة، شعراء لهم مواقفهم ومنطلقاتهم، هل يمكن دمج كل هذا في رؤى متحدة، ومن يعطينا الحق في اعتبار هذا النتاج الشعري جماعيا لا فردا. إن مقولة أبوديب هذه لا تميت المؤلف ولكنها تلغي صدور أو حدوث النص من محدث!

إن أبا ديب نفسه لم يستطع القفز فوق هذه الحقيقة حين قدم الرؤية الفردية لهؤلاء الشعراء.

ومن جهة مكملة نقول إلى أي حد تعتبر نظريته أن المعلقات، على وجه التحديد، بنية واحدة، وتكاد تكون عنده نصا واحدا كما أكد في مطلع ما استشهدنا به حين طرح سؤاله بأنه هل من الممكن أن نعتبر المعلقات نصا واحدا أم تقاليد مهيمنة، وتجربة متكاملة؟ هذه قضية غير مسلم بها،

كما أن هذا المنهج الأسطوري، في تطبيقاته الناجحة، كان على نصوص يفترض أنها تعود إلى مرحلة بدائية فيها مخزونات العقل الجمعي، وتتمتع بالبنية الأسطورية لتستجيب للمنهج الأسطوري. إن هذه الخطوة الواسعة التي قفزها كمال أبوديب تحتاج إلى تفسيرات منهجية محددة وواضحة. لقد توقف باحثون عند هذه النقطة المنهجية، فيشير سامي يوسف إلى أن عمله هذا فيه خلل منهجي وتطبيقي وينتج عن تناقض فاضح بين ادعاءاته المبدئية ومغالطاته الإجرائية، ويرى الخلل في الإلصاقية الميكانيكية في اعتماده على التحليل البنيوي للأسطورة عند شتراوس وتبريره لهذا الاختيار، خصوصا بين بنية التيار المتعدد الأبعاد. وكان في اقتصاره، في معلقة لبيد، على وحدة الأطلال، مع ما في هذا الاقتصار من بتر لجزء من كل، وأن لديه إسقاطات وإضافات من لدنه، ويمزق الوحدة النحوية للعبارة في عملية اجتزاء وتشويه وخلخله، ويشير إلى مغالطات التحليل المتناقضة مع الحدود التي ترسمها الدراسة لنفسها، ويضرب أمثلة على هذه المغالطات (116).

ووقع أبوديب في شرك الأشكال من دوائر وأسهم ورموز رياضية من دون إضافات تذكر إلى ما قاله فيما عرضه نثريا، وقد نبه باحثون إلى ما في هذه العملية من حذقة أكثر من كونها ضرورة علمية، فهي في أحسن الأحوال عملية سابقة على التحرير، تدخل في فحص المادة واستخراج دلالتها. فهذا أحد أعلام الدعوة الأسلوبية عبد السلام المسدي يقول:

«إن عملية النقد البنيوي بما آلت إليه من بحث عن نظم العلاقات بين الدوال والرموز أضحت تجري في حلقة ضيقة لا تكاد تتعدى حدود الباحثين المختصين. ثانيا أن عملية الإحصاء وما يجري مجراها من ضبط لرسوم بيانية وإقامة «تشكيلات هندسية» غدت مجرد بحث تجريدي شكلي مقصود لذاته من دون أن يحقق النتائج المرجوة في الكشف عن أدبية النص» (117).

وهذا المأخذ هو نفسه الذي وقف عنده عبد العزيز حمودة منتقدا تحليل أبي ديب لمعلقة امرئ القيس، حيث يرى أن القارئ يجهد نفسه في متابعة الجداول الإحصائية التي تعدد تكرار وحدات لغوية، وتلك التي

تقدم تحليلاً نحوياً للقصيدة. ويشير إلى الدوائر والمتوازيات التي تدخل القارئ في متاهة يخرج منها مجهداً وقد ابتعد أميالا عن النص بدلاً من الاقتراب منه (118).

وفي متابعتنا لمآخذ الدارسين على هذه الدراسة نتوقف عند مناقشة د. محمد الناصر العجيمي لها (119)، فقد سجلت ملاحظات مهمة على مرتكزات الدراسة الثلاثة للبحث وهي: نقد الجهاز - الجانب الإجرائي - المحاور الدلالية (المضامين).

الجهاز النظري،

يرى أن الشعر الذي اختاره موضوعاً لدراسته يختلف نوعياً عن نظام الأسطورة، وهو لم يفعل ما فعله شتراوس الذي أفرد فصلاً من كتابه «الأنثروبولوجيا الهيكلية» للتأسيس المنهجي، راسماً الحدود الفاصلة بين منهج البنيوية كما يجري توظيفه في حقول الألسنية والبنيوية وكما يقتضيها نظام الأسطورة. وأن إشارته، مثلاً، إلى أن ترتيب الشرائح في القصيدة الجاهلية غير قابل للعكس، وهذا على النقيض من الأسطورة.

إنه لا يملك فهماً صحيحاً لفكرة شتراوس الذي يحدد فيه وجوه الاختلاف بين الزمانية في الكلام واللغة، مذكراً بما يقرره سوسور من أن الزمانية في الكلام غير قابلة للانعكاس، أي أنها في حكم الماضي الذي لا يتجدد خلافاً لزمنية اللغة القابلة للتجدد على الدوام.

أما على المستوى الإجرائي فلا يخلو تصنيفه من خلل وتمحل فهو يجمع ما يفرقه في موطن آخر، كجعله ما يسميه «بنية متعددة الشرائح»، وتيار متعدد الأبعاد» في صنف واحد متميز عن «البنية وحيدة الشريحة»، من دون أن يبرز فصله بين البنيتين الأوليين ورسمه إياهما بالاسمين المذكورين في مواطن أخرى.

يقول بفرضية أن القوائد المتعددة الشريحة مسبوكه في قالب موحد متعاقد الأجزاء، من دون أن يشفع مقدماته بأدلة تدعم الشعور بأن المعلقة مكونة من وحدات منعزلة.

بالإضافة إلى تأثره بسنن النقد التقليدي الذي شن نقده اللاذع عليه بافتراضه المبدئي القائم على حسابان المعلقة وحدة قائمة الذات متواشجة الأجزاء. والتعسف في التقسيم المعن في التجريد والقائم على شكلنة المادة بإثبات وجوه التناظر والتقابل في مستوى التعبير اللغوي، ويرى أن في تقسيمه جزءا من معلقة امرئ القيس تعسف في استخدام المادة.

الاعتراض الآخر أن البنيوية تجري نموجا تحليليا واحدا على كل النصوص الجيد منها والأقل جودة، مما يفضي إلى تغييب خصوصيات وميزاتها النوعية، وإلى إلغاء أحكام القيمة، وبذلك تستوي النصوص جميعا، على اختلافها، في مرتبة واحدة، ومن ثم أخذ عليه أنه يلتزم في جميع دراساته التطبيقية سنة واحدة هي أنه يستقرئ «الثنائيات الضدية» في فضاء البيت الواحد بل في شطر البيت بمعزل عن بقية أبيات القصيدة.

ويأخذ عليه في حديثه عن الثنائيات الضدية المنتشرة في قصيدة لبيد قوله إن هذه الثنائيات تزداد كثافة في الوحدات المشكلة، المجسدة شكلا من أشكال الصراع الوجودي، فيما ينحسر مداها في الوحدات التي يطفئ عليها التناغم ونبض الحياة، مثل مشهد توالد صنوف الحيوان في الأطلال.

فيرد عليه مشيرا إلى أن المتمعن في جدول (الثنائيات الضدية) المثبت لا يتبين إطلاقا طغيان هذه الثنائيات في موطن وتراجعها في مواطن أخرى. بل إن ما استهل به الباحث رحلة القصيدة يدحض سلفا هذا الحكم، إذ سبق أن أبرز في معرض تحليله لمظاهر الخصب والنماء في الأطلال مدى أهمية الثنائيات الضدية، مقررًا أن الطبيعة التضادية للأشياء تبلغ ذروتها في البيت الرابع من القصيدة والأبيات اللاحقة المجسدة للمفهوم نفسه.

ويتوقف أخيرا عند المحاور الدلالية (المضامين)، فيرى أن الناقد في تحليله يسقط ويفرض على النص معاني قَبَلِيَّةَ جاهزة، فيحمله ما لا طاقة له بحمله من دلالات، وأن أبا ديب يكرر الأفكار نفسها من دراسة

إلى أخرى، ومن الأمثلة في المفاهيم الأسطورية التي أسقطها على النص الشعري تصنيفه الثلاثي للحيوانات: الحيوانات البرية المتوحشة التي تقتل الحياة وتنفيةها، الحيوانات البرية التي تنشر الحياة وتجدها من نوع الظباء وحمار الوحش، الحيوانات ذات الطبيعة الثائية مثل البقر الوحشي المجددة للحياة والنافية لها في آن واحد، ومثله توظيفه لثائية الطبيعة / الثقافة.

ويشير العجيمي إلى اختياره المدى النفسي، فيرى في السيل مفهوم الذكورة عند التحامه بالجنس الآخر فيقول: تحولت الجبال إلى رجال شائخين، ويكون لحركة السيل إيقاع التلاحم الجنسي؛ أوحى إليه البيتان: «كأن ثيرا في عرانيين وبله...»، فيذكر البيت «كأن مكاكّي الجواء عُدية...» ويهمل البيت التالي المصور للسباع الفرقي لمجرد أنه لا ينتظم في الرؤية التي يريد تحميلها للنص. (انتهى تلخيص أفكار د. العجيمي).

ومن الملاحظ أن حماسة أبي ديب لمشروعه جعلته يطرح أمرا يرى أنه جديد بينما هو من البدهيات التي لا تغيب عن قارئ الفن، فعندما يرى أن الوقوف على الأطلال ليس حقيقة آنية، ولكنه تجربة تخيلية⁽¹²⁰⁾، فليس هناك من دارس يقرأ الشعر باعتباره حقيقة. والقول نفسه بالنسبة إلى وقوفه عند ثنائيات لبيد في معلقته فهي من الوضوح والبيان بدءا من بيتها الأول.

ومن جهة أخرى تحتاج اتجاهاته في التصنيف إلى أكثر من بيان، فلماذا قصيدة لبيد قصيدة مفتاح، هل باعتبارها، زمنًا، من القصائد المتأخرة، فهي مفتاح لما قد سلف بحيث انصبت فيها تقاليد القصيدة العربية، أم أن ثمة أمرا آخر احتفظ الكاتب به لنفسه؟

وعندما يختار خصوصية قصيدة امرئ القيس باعتبارها رؤية شبقية، لم يكن سابقا، وكان حريا به أن يشير إلى من سبقه، من القدماء على الأقل. ألم يصف ويصنف ابن سلام، وهو من القرنين 2، 3 للهجرة، امرأ القيس بقوله: «ومن الشعراء من يتأله في جاهليته ويتعفف في شعره، ومنهم من كان ينمى على نفسه ويتعهر منهم امرؤ القيس»،⁽¹²¹⁾ وقد

وصف يوسف اليوسف في دراسته النفسية القصيدة بالوصف نفسه، القصيدة الشبقية، وهكذا اجتمع الناقد التراثي، والنفسي والبنوي على نقطة واحدة فيالها من رحلة متعبة دائرية!

وعندما ننظر إلى دراسته في تقصيصها للمضامين وحركتها فإنها تلتقي كثيرا مع ما قد قيل عن هذه القصائد، فثمة عودة إلى فكرة المضامين مرة أخرى بإسهاب لا يقل عن غيره. فأصبحت المضامين تقوده لا البنية.

إن هذه التساؤلات وغيرها هي التي أثارت وتثير كثيرا من المناقشات بشأن هذه المحاولة من كمال أبي ديب، وهي محاولة جديرة بالمناقشة، لما فيها من جهد متميز. ولذلك كانت المآخذ التي ساقها باحثون جديرة أيضا بالنظر.

وتبقى بعد ذلك المعلقات نصا مفتوحا غنيا تتجذب إليه عيون العصور المتعاقبة، فيقودها إلى مغامرة الرؤية في أغوار يتلأأ في داخلها عمق الإبداع.

* * *



الهوامش

التمهيد

- (1) نقض كتاب في الشعر الجاهلي - محمد الخضر حسين - ص 307 و308، المطبعة السلفية ومكتبتها - القاهرة 1345هـ.
- (2) تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي: 3/184 - دار الكتاب العربي - الطبعة الرابعة - بيروت 1394هـ - 1974م.
- (3) العقد الفريد - أحمد بن محمد (بن عبد ربه): 5/269 - تحقيق محمد سعيد العريان - المكتبة التجارية الكبرى - الطبعة الثانية - القاهرة 1372هـ - 1953م.
- (4) شرح ابن النحاس - ج2 - ص 682.
- (5) المرجع السابق.
- (6) رسالة الغفران - ص 106 - أحمد بن سليمان (أبو العلاء المعري) - تحقيق بنت الشاطئ، الطبعة الأولى، دار المعارف بمصر 1950م.
- (7) العمدة - ابن رشيق القيرواني - ج1 - ص 96، ج1 - ص 105 ونقده - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد - المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة 1955م.
- (8) ابن شرف القيرواني: مسائل الانتقاد: ص 24، 26، 47، 48.
- (9) نزهة الألباء في طبقات الأدباء - ص 35 - عبد الرحمن بن محمد الأنباري (كمال الدين) - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة 1967م.
- (10) معجم الأدباء - ج10 ص 266 - ياقوت الحموي - نشرة أحمد فريد الرفاهي - مكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر - 1936م.
- (11) وفيات الأعيان - ج2 - ص 206 - شمس الدين حمد (ابن خلكان) - تحقيق الدكتور إحسان عباس - صادر بيروت.
- (12) البداية والنهاية: ابن كثير - ج2 - ص 219.
- (13) مقدمة ابن خلدون ص 580 و581 - المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة.
- (14) المزهر ج2 - ص 480 - تحقيق محمد جاد المولى وآخرين - دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي).
- (15) خزانة الأدب ج1 - ص 125 - 126 - عبد القادر بن عمر البغدادي - تحقيق عبد السلام هارون - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة 1387هـ - 1967م.
- (16) المرجع السابق ج1 - ص 127.
- (17) المرجع السابق ج3 - ص 181.
- (18) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام - جواد علي 9/514 - دار العلم للملايين - مكتبة النهضة ببغداد الطبعة الأولى - بغداد 1972م.

- (19) تاريخ الأدب العربي: بروكلمان: 97/1 - كارل بروكلمان - ترجمة عبدالحليم النجار - دار المعارف الطبعة الثانية - القاهرة 1968م.
- (20) تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزيات: هامش ص 34، مكتبة نهضة مصر - الطبعة 21 القاهرة - انظر كذلك تاريخ الأدب العربي لبلاشير: 156.
- (21) A. J. Arberry, The Seven Odes. London: George Allen and Unwin LTD. 1957.
- (22) انظر تاريخ العرب الأدبي في الجاهلية وصدر الإسلام: رينولد نكلسون: 171/1، ترجمة صفاء خلوص - بغداد - 1970م.
- (23) تاريخ الأدب العربي ج1: بلاشير: 156 - 157 - ت.ك. إبراهيم الكيلاني - دار الفكر - دمشق 1956م.
- (24) تاريخ آداب العرب ج3 - ص 183 - 189.
- (25) نقض كتاب «في الشعر الجاهلي» ص 307 و308.
- (26) هناك خلاف كبير وآراء بشأن بداية هذه السوق أحدها هذا الرأي، ويصعب الاعتماد عليه مادام لم يثبت بدقة. انظر تفاصيل هذا الموضوع في هامش ص 342 و343 من كتاب «أسواق العرب في الجاهلية والإسلام» لسعيد الأفغاني ج1 - دار الفكر - الطبعة الثانية - دمشق 1479هـ - 1960م، وقد رجح أن السوق وجدت قبل عام 500م.
- (27) رأي في المعلقات: مجلة الرسالة - السنة الثانية - العدد 56، 4 يونيو سنة 1934، وانظر كذلك العدد 60، حيث ناقش الكاتب منتقديه، وتكملة رأيه العدد 67 من السنة نفسها.
- (28) الحياة العربية من الشعر الجاهلي - أحمد الحوفي ص 143 - 151 - مكتبة نهضة مصر ومطبعتها - الطبعة الثانية - القاهرة 1952.
- (29) العصر الجاهلي: ص 140، 176 - شوقي ضيف - دار المعارف - ط4 - ويضاف إلى المنكرين كل من عبد الحميد سند الجندي في كتابه «زهير بن أبي سلمى» - ص 188 وما بعدها، وكذلك جواد علي في الجزء التاسع من كتابه «المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام»، فقد جمع أهم آراء المستشرقين والعرب ليصل إلى النتيجة النهائية نفسها من أن قصة التعليق قد تكون من صنع حماد جامع هذه القصائد أو من جاء بعده في تعليل سبب ذلك الاختيار، انظر ص 514 - 517.
- (30) نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص 307 - 308.
- (31) تاريخ الأدب العربي - جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية: الناشر دار الهلال - القاهرة 1957م - ص 34.
- (32) الأدب وتاريخه في العصر الجاهلي، ص 126 و127 - محمد هاشم عطية - البابي الحلبي - الطبعة الثانية - القاهرة 1355هـ - 1936م.

الهوامش

- (33) مصادر الشعر الجاهلي: ص 169 - 172 - ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي - دار المعارف - الطبعة الثانية - القاهرة 1962م.
- (34) معلقات العرب - بدوي طبانة - ص 21 - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثالثة 1967م.
- (35) المرجع السابق: 26، 27، 29.
- (36) المرجع السابق: 29، 32، 38، 47، 51، 52، 53، 54، 55.
- (37) نجيب البهيتي - المعلقات سيرة وتاريخا - دار الثقافة - الدار البيضاء 1982.
- (38) أورده د. أحمد الحوفي في كتابه «الحياة العربية من الشعر الجاهلي» ص 144، وكذلك د. بدوي طبانة في «معلقات العرب» ص 19 ولم يشير إلى مصدره، وجواد علي في «المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام» 514/9.
- (39) كتبت هذا أولا وإن بقيت هذه القضية تشغلني، فعرضت الأمر على الأستاذ محمد محمود شاكر، رحمه الله، الذي لم ييخل بعلمه ووقته ومكتبته، وقد شاركنا أحد جلساء الأستاذ شاكر الأستاذ أحمد حمدي إمام الذي نهني إلى ورود هذا النص في كتاب «تاريخ آداب اللغة العربية» لمحمد دياب بك، وقد طبع هذا الكتاب سنة 1900، وفي هذا الكتاب نص مؤلفه على أنه رأى هذا النص على هامش لشرح الزوزني ج 83/1، وقد راجعت النص أخيرا على الطبعة الجديدة من كتاب محمد دياب ص 107 طبعة المجلس الأعلى للثقافة، وقد رأيت كذلك في مكتبة الأستاذ محمود شاكر مطبوعة للزوزني طبعت في تركيا سنة 1325هـ، ثم عثرت على الطبعة التي اعتمد عليها المؤلف وهي هذه المثبتة في النص. وهذه النصوص، وإن كشفت لنا مصدر الرافعي، فإنها تظل من دون الرتبة المعقولة لقبولها، ويصدق عليها الكلام الذي سقناه حتى تزداد وثوقا في صحة هذا القول لابن الكلبي.
- (40) قال صاحب مراتب النحويين: وهو كثير الرواية على غمز فيه - ص 113. وعن الأصمعي ينقل قوله: إن ابن الكلبي يزرف في حديثه، أي يكذب فيه ويتزبد - ص 115 - وفي معجم الأدباء قال الدارقطني: هشام متروك. وقال غيره: ليس بثقة - ج 9 - ص 287 - 288، ويذكر الذهبي ميزان الاعتدال «وهشام لا يوثق به» ج 4 - ص 304.
- (41) العقد الفريد - ج 1 - ص 3 - المقدمة.
- (42) في سياق حديث طرفه (ولو لم يكن لك أثر في العاجلة إلا قصيدتك التي على الدال...) ص 254، وعن معلقة امرئ القيس (وقد بلغني أنكم معشر الإنس تلهجون بقصيدة امرئ القيس: قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل، وتحفظونها الحزاورة في المكاتب) ص 198 - 199، وعن زهير: أنه لم يقل في (الميمية):

- سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولا - لا أبا لك - يسأم ص 67، وذكر أبياتا كثيرة لأصحاب المعلقات الآخرين مثلا الحارث 9، 47، عمرو بن كلثوم ص 244 وما بعدها، عنترة ص 235 وما بعدها.
- (43) ونصه كما جاء في الأغاني ج 21 - ص 201 (كانت العرب تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولا، وما ردوه كان مردودا، فقدم عليهم علقمة ابن عبدة فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها: هل ما علمت وما استودعت مكتوم، فقالوا هذه سمط الدهر، ثم عاد إليهم العام المقبل فأنشدهم: طحا بك قلب في الحسان طروب بعيد الشباب عصر حان مشيب فقالوا: هاتان سمطا الدهر.
- (44) مخطوطات المكتبة الظاهرية رقم 3324 - شعر، وقد فرغ من تحريره أبو عمرو زكريا بن أبي جعفر محمد بن أبي القمي الكموني سنة سبع عشر وستمائة.
- (45) شرح القصائد السبع المعلقات - ورقة 44 أ.
- (46) نقض كتاب في الشعر الجاهلي، ص 307 - 308.
- (47) الزهرة - داود الأصفهاني - طبعة العراق 1975 - ج 2 - ص 309.
- (48) سنتحدث عن هذه النسخة بالتفصيل، ونرجح أنها منحدرة عن أبي سعيد الضرير وقد أخذ مباشرة عن ابن الأعرابي - ومثبت عليها أحمد بن خالد (أبو سعيد الضرير): شرح المعلقات السبع - مصور في معهد المخطوطات العربية برقم 552 أدب.
- (49) الشعر والشعراء ج 1 - ص 236 - ابن قتيبة - تحقيق أحمد شاكر - دار المعارف - القاهرة 1966م.
- (50) شرح ابن كيسان، ورقة 48.
- (51) شرح القصائد التسع المشهورات - أحمد بن النحاس - ج 2 - ص 681 - أحمد خطاب - بغداد 1973م.
- (52) نزهة الألباء في طبقات الأدباء - عبدالرحمن بن الأنباري: ص 235 - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - نهضة مصر - في الأصل شرح الطوال، وفي إحدى النسخ «السبع الطوال».
- (53) أنباه الرواة - ج 2 - ص 114.
- (54) معجم الأدباء ج 7/ص 29 ط الرفاعي. نفح الطيب 75/3 - ط إحسان عباس.
- (55) الفهرست - ابن النديم - ص 128.
- (56) إعجاز القرآن ص 159 - أبو بكر الباقلائي - إعجاز القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف - الطبعة الثانية - القاهرة 1972م.
- (57) شرح المعلقات السبع: 69، وواضح أن هذا مخالف للعنوان الذي اختاره المؤلف.

- (58) شرح القصائد العشر - تحقيق فخر الدين قباوة - المكتبة العربية - حلب 1969م - 1388هـ - ص 3.
- (59) المرجع السابق - ص 417.
- (60) السبع الطوال بغريبها - موهوب الجواليقي - بارس أول 3279.
- (61) ومثاله ما ذكر بشأن كتاب القالي في شرح القصائد السبع، فقد ذكر تحت عنوان «تفسير السبع الطوال» عند ياقوت، 29/7، وتابعه صاحب كتاب نفع الطيب 75/3، بينما جاء ابن خلكان وأضاف إلى العنوان كلمة معلقات لشيوعها فأصبح الاسم عنده، له كتاب شرح فيه القصائد المعلقة 226/6، ويتابعه صاحب أنباه الراوة وهو تساهل نلمسه عند صاحب الوفيات حين ترجم لابن النحاس ذكر اسم شرحه باسم شرح المعلقة، وهذا يخالف حتما اسم كتابه وكذلك رأيه الذي بينه، وفيات 100/1.
- (62) مع أن النسخة التي بين أيدينا ليست كاملة، فإنه باستقراء شرح ابن النحاس الذي اعتمد على شرحه تجد أن اسم ابن كيسان ينقطع بعد انتهاء قصائد هؤلاء السبعة، وقد أشار ابن النحاس إلى اتفاق العلماء ناصا على اسم ابن كيسان بالذات.
- (63) إن ابن النحاس شرح تسع قصائد ولكنه نص على أن القصيدتين المكملتين للتسع لغير هؤلاء السبعة من إضافته ص 681 من شرحه، وقد تابعه التبريزي مضيفا قصيدة عبيد بن الأبرص تكملة للعشر، مع تسليمه بأن أصحاب القصائد السبع الطوال هم من ذكرنا.
- (64) شرح القصائد التسع المشهورات 681/2.
- (65) جمهرة أشعار العرب - ص 105 - محمد بن الخطاب القرشي (أبو زيد): تحقيق علي محمد البجاوي - دار نهضة مصر للطبع والنشر - الطبعة الأولى القاهرة 1967م - وانظر مدى اعتماد صاحب الجمهرة على ابن النحاس في دراستنا عن كتاب الجمهرة في كتابنا: «ثلاث قراءات تراثية» ط دار المدى - عام 2000.
- (66) العمدة 96/1، 105.
- (67) جعل قصيدة عنتره في المجمرات وهي من القصائد السبع.
- (68) الأغاني 201/21 علي بن الحسين (أبو الفرج الأصفهاني): الأجزاء: (10 - 16) مصور عن طبعة دار الكتب القاهرة 1963م - الأجزاء من 17 - 25 طبعة بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم - الهيئة العامة المصرية العامة للطباعة والنشر 1970 - 1974 (مع الاستفادة أيضا من طبعة دار الثقافة - تحقيق عبدالستار فراج - بيروت - 1959م).

- (69) الشعر والشعراء 252/1.
- (70) شرح القصائد السبع - ورقة 79.
- (71) الأغاني 224/9.
- (72) ديوان عنتره 21 و 22 - عنتره بن شداد: تحقيق محمد سعيد مولوي - الشركة العربية المتحدة - بيروت 1970م.
- (73) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. محمود شكري الألوسي - نشر محمد بهجة الأثري - دار الكتاب العربي - مصر - الطبعة الثانية - 1342هـ - 60/3 و 61.
- (74) لمزيد من التفصيل عن توثيق هذه الدواوين، انظر ما كتبه د. ناصر الدين الأسد في كتابه «مصادر الشعر الجاهلي» الباب الخامس، وما كتبه د. إحسان عباس عن ديوان لبيد ص 28 وما بعدها، وما كتبه د. يحيى الجبوري بشأن الديوان نفسه في الفصل الأول من الباب الثاني. أما ديوان امرئ القيس فقد حظي بدراسات عدة منها دراسة الأسد السابقة الذكر وكذلك ما كتبه محقق الكتاب محمد أبو الفضل إبراهيم، والدراسة الجيدة للدكتور الطاهر أحمد مكي في دراسته لامرئ القيس ص 158 وما بعدها.
- أما ديوان زهير فينطبق عليه ما قيل عن النسخة الأندلسية لشرح الأشعار الستة والتي تمثل رواية الأصمعي بجانب النسخة المنحدرة عن ثعلب - ويراجع بالنسبة إلى ديوان عنتره ما كتبه محقق الديوان في دراسته المطولة - أما طرفة فديوانه يشملها ما كتب عن أشعار الشعراء الستة.

الفصل الأول

- (1) شرح ديوان امرئ القيس 149، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - ط3 وانظر كذلك شرح القصائد السبع الطوال - ص 10.
- (2) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ابن الأنباري. تحقيق عبدالسلام هارون - ص 576.
- (3) إعجاز القرآن - عبدالكريم الخطابي - ص 4 - ط دار المعرفة بيروت 1975.
- (4) الفهرست: ابن النديم - ص 88.
- (5) محمد سعيد مولوي - ص 154 وما بعدها من دراسة للديوان.
- (6) ديوان امرئ القيس: المقدمة.
- (7) فيما يتعلق بشرح الأصمعي انظر مثلاً ص 65، ويقول في ص 157 «لم يفسر الأصمعي هذا البيت».

- (8) في المرات الأربع التي ورد فيها اسمه عند ابن الأنباري بشأن هذه القصيدة تحدث في أولهما حول معنى أقر الله عينيك - ص 376 - وفي الموضع الثاني تحدث عن معنى السقب - ص 384 - والثالث في رواية شاهد - ص 307، أما الرابع فتفسير كلمة اليلب - ص 414، ومثل هذه الملاحظات نجدها في شرح ابن النحاس - ص 633، 646، 651.
- (9) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص 61 - ولأبي نصر أحمد بن حاتم تعليق شبيه بهذا حين قال في معرض شرح قصيدة الحارث من أن الأصمعي لم يقل شيئاً في هذا البيت يعني به «زعموا أن كل من ضرب العير...»، وهذا يعني أن الأصمعي كان يشرح هذه القصيدة وغيرها.
- (10) تاريخ الأدب العربي 71/1.
- (11) ترجمته في معجم الأدباء 15/3 - 26، ونكت الهميان 96 - 98، وبغية الوعاة 305/1 وأنباء الرواة 41/1.
- (12) الموشح - المرزباني - ت: علي محمد البجاوي - 499 - 500، ويشارك أباسعيد في فحص القصائد أبو العميل، انظر ديوان أبي تمام 217/1 - 218.
- (13) الموشح ص 56.
- (14) معجم الأدباء 24/3 - 25.
- (15) ورقة 14 - 16 - 11.
- (16) معجم الأدباء 16/3 و 17، وانظر كذلك نكت الهميان - ص 97 - ومعجم المؤلفين.
- (17) المرجع السابق.
- (18) نزهة الألباء ص 140.
- (19) الموشح 56.
- (20) شرح القصائد السبع، ورقة 13.
- (21) ورقة 14ب.
- (22) ورقة 116.
- (23) ورقة 49ب.
- (24) ورقة 11ب، وكذلك ورقة 56ب، 71ب.
- (25) ورقة 4ب.
- (26) ورقة 153.
- (27) ورقة 153.
- (28) ورقة 197.
- (29) ورقة 117.
- (30) ورقة 42ب.

- (31) ورقة 1147.
- (32) ورقة 117، 155 وصفحات أخرى كثيرة.
- (33) ورقة 1137.
- (34) ورقة 40ب.
- (35) ورقة 158 وفي الورقة نفسها ص (ب) «وقول أبي جابر أحسن وأشبه».
- (36) ورقة 1106.
- (37) ورقة 64ب.
- (38) ورقة 63ب.
- (39) ورقة 58ب، وورقة 1157.
- (40) شرح المعلقات السبع: الزوزني - ت: محمد علي حمد الله - دمشق 1963 - ص 274.
- (41) كلمات مطموسة المعالم وأرجح ما أثبت.
- (42) ورقة: 169.
- (43) ورقة 14ب 15+.
- (44) ورقة 1113.
- (45) ورقة 77ب، وقد وهم المؤلف فالشطر الأول من الاستشهاد إنما هو للأسود بن يعفر وصدره «ودعا بمحكمة أمين سكهما» - الموشح: 362، وانظر كذلك نقد الشعر: 216.
- (46) انظر البيت في الأصمعيات ص 107، وتعليقات المحققين.
- (47) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ابن الأنباري ص 26.
- (48) شرح أبي سعيد ورقة 14.
- (49) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 26.
- (50) الآية 4 من سورة المدثر.
- (51) ورقة 190.
- (52) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ابن الأنباري ص 347.
- (53) ورقة 180، ومثل غرابته تفسير الرسمي الذي قال «القسيمة عندي الساعة التي تكون قسما بين الليل والنهار، وفي تلك الساعة تغير الأفواه فيقول: من طيب رائحة فمها في الوقت الذي يتغير فيه الأفواه إذا استتكتها سبقت عوارضها إليك برائحة المسك، أي أول ما تشم منها رائحة المسك» المصدر السابق ص 310.
- (54) شرح القصائد التسع المشهورات 496/2، في المطبوعة المتقوس.
- (55) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 337.
- (56) ورقة 187.

- (57) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 337.
- (58) أحمد باشا البغدادي: هدية العارفين: أسماء المؤلفين وأثر المصنفين: طبعة مصورة بالأوفست عن طبعة إسطنبول سنة 1951م - المكتبة الإسلامية - الطبعة الثالثة طهران - 1967م - 1387هـ - هدية العارفين 536/2 - والإعلام 255/9، ومقدمة محقق شرح ابن النحاس ص 51.
- (59) الخزانة 416/2 قال «وقال يعقوب، بن السكيت، والأعلم الشنتميري في شرحهما لديوان طرفة»، وانظر كذلك 152/3.
- (60) الإعلام 55/9، هدية العارفين 536.
- (61) قام بنشره الدكتور شكري الفيصل.
- (62) الفهرست 114، معجم الأدباء 52/20، وفيات 400/6.
- (63) في فهرست المحقق ورد اسمه مائة واثنى عشرة مرة.
- (64) مما يدل على إملائه ضمن هذا التاريخ قوله في شرحه هذا ص 117 «وحدثني أبي رحمه الله تعالى، وقد توفي والده 204هـ فكتابة هذا الشرح لاحقة».
- (65) عبدالله بن جعفر بن محمد بن درستويه، انظر مراجع ترجمته في الأعلام 204/4 وانظر كذلك «أنباء الرواة» 113/2 طبقات النحويين واللغويين ص 116.
- (66) أنباء الرواة 114/2، مقدمة محقق شرح ابن النحاس - ص 52.
- (67) الفهرست - ص 128.
- (68) مقدمة تهذيب اللغة ص 14، طبقات الشافعية الكبرى 65/3، معجم الأدباء 165/17.
- (69) هامش 65/3.
- (70) معجم الأدباء: 29/7.
- (71) وفيات 226/6.
- (72) أنباء الرواة: 206/1.
- (73) نفح الطيب في غصن أندلس الرطيب، إحسان عباس، دار صادر، بيروت سنة 75/368.
- (74) فهرست ابن خبَر - 355، وانظر كذلك بغية الرعاة 453/1 وهدية العارفين 208/1، ومقدمة محمد علي حمد الله لكتاب شرح المعلقات للزوزني ص 58.
- (75) فهرست ابن خبَر ص 388 و389.
- (76) جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس، أبو عبدالله محمد بن أبي نصر الأزدي الحميدي - الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة 1966م. ص 164.

- (77) تاريخ علماء الأندلس - ابن الفرضي: أبو الوليد عبدالله بن محمد بن يوسف الأزدي الحافظ ص 69.
- (78) شرح ديوان رئيس الشعراء أبي الحارث الشهير بامرئ القيس: الوزير أبي بكر عاصم بن أيوب ص 32 ط هندية 1906، وانظر كذلك ص 33 وقد وردت أقواله في غير المعلقة ص 67 - 105 - 118 - 154 - 65.
- (79) ورقة 43ب - 44ب.
- (80) ورقة 179.
- (81) ورقة 105ب.
- (82) شرح القصائد التسع المشهورات: ص 53 من مقدمة المحقق.
- (83) وفيات الأعيان: 247/6 - 248.
- (84) ثلاث قراءات تراثية - الناشر دار المدى، وهي تحت عنوان: ضوء جديد على جمهرة أشعار العرب.
- (85) بغية الوعاة: 24/2.
- (86) شرح القصائد التسع المشهورات: من مقدمة المحقق ص 53.
- (87) بغية الوعاة: 87/2، وانظر كذلك هامش أنباء الرواة 171/2.
- (88) الذيل والتكملة: لأبي عبد الملك المراكشي - ط: إحسان عباس ص: 179.
- (89) معجم أعلام الجزائر، وانظر ترجمته في الأعلام: 5/120، وقد أهمل ذكر الكتاب. وانظر بغية الوعاة: 172/2.
- (90) معجم المؤلفين: 195/13.
- (91) توجد نسخة منه في المكتبة الظاهرية برقم 3324 شعر.
- (92) ورقة 3ب.
- (93) ورقة: 115.
- (94) تاريخ الأدب العربي: بروكلمان: 71/1، أيضا المكنون 513/2.
- (95) المصدر السابق: 71/1.
- (96) تاريخ أدب العرب: الرافعي: 189/3، هدية العارفين 178/6.
- (97) بروكلمان: 71/1.
- (98) المرجع السابق: 71/1.
- (99) المرجع السابق: 71/1.
- (100) كشف الظنون المعلقة السبع: الزوزني، مقدمة المحقق: 60، (6م) كشف الظنون: 1741/2، وشرح المعلقة السبع: الزوزني، مقدمة المحقق: 60.
- (101) نشر شرح النعساني عام 1906.
- (102) نشر فوزي عطوي شرحه عام 1969، بينما نشر وتبعه بكري شيخ أمين في كتاب «المعلقات السبع» سنة 1974م.

الهوامش

- (103) طلال حرب - الوافي بالمعلقات - ط1 1993 - المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر - بيروت.
- (104) عبد الملك مرتاض - المعلقات: مقاربة سيميائية / أنثروبولوجية لنصوصها - من منشورات - اتحاد الكتاب العرب - 1998.

الفصل الثاني

- (1) أحمد أمين - ضحى الإسلام: 51/2 - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة: 1953.
- (2) المصدر السابق: 54.
- (3) تاريخ التربية الإسلامية - أحمد شلبي - ص 102. هناك مدارس أخرى مثل مدرسة ابن إسحاق الأسفرائيني المتوفى سنة 418هـ، ونسبت مدرسة أخرى إلى ابن فورك، ويقولون إن أبا بكر البستي المتوفى سنة 429هـ بنى لأهل العلم مدرسة على باب داره - انظر «ظهر الإسلام» لأحمد أمين: 230/2، غير أن هذا لا ينفي أن المدرسة النظامية كانت فاصلاً بين عهدين وأن تلك المدارس كانت أشبه بالتمهيد لها وكل هذه المدارس تنتمي إلى العهد الذي سادت فيها المناهج التعليمية.
- (4) العربية - يوهان فك - ت: عبد الحليم النجار - مكتبة الخانجي - 1951 - ص 310.
- (5) شرح اختيارات المفضل: 91/1 - 92 - ط - فخر الدين قباوة.
- (6) مقدمة الأعلام لشرح الدواوين الستة، وهي منشورة في مطبوعات شروحه، انظر النص في مقدمة ديوان امرئ القيس: 4.
- (7) شرح ديوان رئيس الشعراء أبي الحارث الشهير بامرئ القيس: للوزير أبي بكر بن أيوب ص 2.
- (8) ترجمته: أبو الحجاج، يوسف بن سليمان بن عيسى الشنتمري الأندلسي المعروف بالأعلم، ولد سنة عشر وأربعمائة في شنتمرية، رحل إلى قرطبة سنة ثلاث وثلاثين وأربعمائة وأقام بها مدة، أخذ عن أبي القاسم إبراهيم الأفليلي وساعده في شرح ديوان المتنبّي، وأخذ كذلك عن آخرين - شهد له بالأعلم في اللغة العربية ومعاني الأشعار - وسمي الأعلم لأنه كان مشقوق الشفة العليا، له مؤلفات كثيرة منها: شرح الحماسة، ومنه نسخة في الخزانة الأحمدية في تونس، وهو شرح مطول رتبته على حروف المعجم، وصنف شرح الجمل في النحو لأبي القاسم الزجاجي، وشرح كذلك أبيات الجمل، وله كذلك كتاب «تحصيل عين الذهب في شرح شواهد سيبويه» وله كتب أخرى كثيرة - وقد كانت الرحلة في وقته إليه، وأخذ عنه أكثر من واحد، وكف بصره في آخر عمره

- وتوفي سنة ستة وسبعين وأربعمائة بمدينة إشبيلية. انظر ترجمته في كتاب «الصلة» لابن بشكوال: 681/2، معجم الأدباء: 60/2 - 61، وفيات الأعيان: 81/7. وما بعدها، بغية الوعاة: 356/2، وانظر كذلك الزركلي في أعلامه: 308/9 - أصبح شرحه «شرح الأشعار الستة» أصلاً من أصول إخراج دواوين الشعراء الستة، فقد طبع ديوان امرئ القيس اعتماداً على شرح الأعلام أكثر من مرة منها طبعة كاملة في الجزائر وأخرجها ابن أبي شنب، ومثلها طبعة في القاهرة حققها محمد أبو الفضل إبراهيم ونشرتها دار المعارف، وأخرجت الطبعة الأولى سنة 1958م، أما ديوان طرفة فقد طبع في برلين سنة 1895م بشرح الأعلام، ثم طبعه مكس سلفسون سنة 1900 في مدينة شالون، وطبعة أخرى ظهرت في دمشق سنة 1975م تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال وهدفهما إبراز شرح الأعلام بالذات بجانب تيسير الديوان، وقد أخرج المحققان أنفسهما من قبل ديوان علقمة بشرح الأعلام سنة 1970م بحلب، وأخرج فخر الدين قباوة شرح ديوان زهير وظهرت الطبعة الأولى منه سنة 1970م ونشرته دار القلب العربي بحلب. وقد قام محمد سعيد مولوي بإخراج شرح ديوان عنتر سنة 1970 والناسر المكتبة الإسلامية، وعلى هذا فقد خرج إلى الوجود أكثر شرحه منجماً، وقد أضربنا عن الإشارة إلى الذين اعتمدوا على الأعلام وغيره في إخراج هذه الدواوين لاختلافها.

- (9) ديوان طرفة مع شرح الأديب يوسف الأعلام الشنتمري: 6 و7.
- (10) شروح الشعر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري: أحمد جمال الدين هاشم العمري: 295 - 297.
- (11) هي الأبيات الأحد عشر الأولى. راجع ديوان عنتر: 186 - 195.
- (12) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: رضوان الداية - بيروت 1968 - ص 126.
- (13) ديوان عنتر: 191.
- (14) ديوان عنتر: 192 و193.
- (15) المرجع السابق: 195.
- (16) المرجع السابق 195.
- (17) ديوان طرفة: 8.
- (18) المرجع السابق: 20، وهذه المعاني وإن كانت من المأثورات المعلومة فإن الأعلام كان مدركاً لها ومعتنياً بإبرازها من دون أن تقصد طراوتها في ذلك الحشد من المعلومات والتفريعات.
- (19) ديوان عنتر: 191.
- (20) ديوان طرفة ص 8، وانظر تعليق ابن الأنباري ص 141 من شرحه، وكذلك تعليق ابن النحاس في شرحه ص 214.

- (21) ديوان عنتره 194.
- (22) ديوان امرئ القيس: 15.
- (23) الصحيح «يوم مثل سالفه الذباب» صدره «ظللنا عند دار بني أنيس». انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 197.
- (24) ديوان طرفه: 30، والبيت للنابغة وصدره: «وإني لأخشى عليكم أن يكون لكم». انظر ديوان النابغة ص 221 - صنعة ابن السكيت ط شكري الفيصل - بيروت.
- (25) المرجع السابق: 19، وانظر للمقارنة أيضا في ديوان عنتره ص 189 حيث قارن بين بيت عنتره وبيتين للنابغة الجمدي وآخر لامرئ القيس، وهذا الشاهد أوردته كتب الشروح المختلفة، انظر مثلا: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 173.
- (26) البطلبيوسي: عاصم بن أيوب، نحوي وعالم باللغة ذكره ابن بشكوال قائلا: «عاصم بن أيوب الأديب من أهل بطليوس ويكنى أبا بكر، روي عن أبي بكر بن الغراب وأبي عمرو السفساسقي، وأبي محمد مكي بن أبي طالب المقرئ وغيرهم - توفي رحمه الله سنة أربع وتسعين وأربعمائة - «الصلة: 451/2 - انظر كذلك أنباء الرواة: 384/2، وبغية الوعاة: 34/2 - وانظر مصادر أخرى والمخطوطة في معهد المخطوطات العربية برقم 503 أدب - وقد طبع مع شرحه ديوان امرئ القيس بمطبعة هندية بالقاهرة سنة 1906م.
- (27) شرح ديوان رئيس الشعراء أبي الحارث الشهير بامرئ القيس: 2.
- (28) في الأصل المطبوع «عن شجر حزينا».
- (29) سورة الصافات، الآية: 32.
- (30) شرح ديوان امرئ القيس: 19.
- (31) شرح الأشعر الستة: ورقة 182.
- (32) انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الأنباري: ص 20، وانظر كذلك الأوجه المتعددة التي ساقها وتفاصيلها في الصفحة نفسها وما يليها.
- (33) المرجع السابق: ورقة 129.
- (34) المرجع السابق: ورقة 129.
- (35) شرح ديوان امرئ القيس: 23.
- (36) انظر شرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري: 36 - 37، وكذلك شرح القصائد التسع المشهورات: ابن النحاس: 116 و 117.
- (37) شرح الأشعر الستة: ورقة 180.
- (38) شرح القصائد التسع المشهورات: 327 و 328.
- (39) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 10.
- (40) شرح الأشعر الستة: ورقة 179.

- (41) شرح ديوان امرئ القيس: 32.
- (42) المرجع السابق: 33.
- (43) شرح الأشعار الستة: ورقة: 106.1.
- (44) انظر أخذه عن الأول ورقة 16، وعن الثاني من شرحه لديوان امرئ القيس 26.
- (45) نقل عن الأصفهاني تعليقه على قول امرئ القيس: ليس الصبح عنك بأمثل، وهو عن ابن الأنباري ص 77.
- (46) شرح ديوان امرئ القيس: 36، وبيت البحرني يقول:
- وَأَزْرَقَ الضَّجْرُ يَأْتِي قَبْلَ أَيْبُضِهِ وَأَوَّلَ الْفَيْثِ قَطْرٌ ثُمَّ يَنْسَكِبُ.
- وهو من قصيدة مطلعها:
- نَحْنُ الْفَدَاءُ فَمَا خَوْذُ وَمَرْتَقَبُ يَنْوُبُ عَنْكَ إِذَا هَمَّتْ بِكَ الثُّوبُ
- والشاهد في ديوان البحرني: 171/1 - ط حسين الصيرفي - دار المعارف 1964.
- (47) شرح الأشعار الستة: ورقة 108، والبيت من قصيدة أبي تمام:
- السيف أصدق إنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
- (48) شرح الأشعار الستة: ورقة 108ب.
- (49) المرجع السابق: ورقة 133ب، والبيت في الديوان ص 193، وهو من قصيدة مطلعها:
- إِلَام طِمَاعِيَةِ الْعَاذِلِ وَلَا رَأْيَ فِي الْحَبِّ لِلْعَاقِلِ
- (50) شرح الأشعار الستة: ورقة 106 - ب، وبيت المتنبي من قصيدة مطلعها:
- كَمْ قَتِيلٍ كَمَا قَتَلْتَ شَهِيدَ بِيضِ الطَّلَى وَوَرْدِ الْخُدُودِ: ديوان المتنبي: 44/2.
- (51) شرح الأشعار الستة: ورقة 105، وانظر كذلك: ورقة 107.
- (52) شرح القصائد التسع المشهورات: 461/2.
- (53) شرح ديوان امرئ القيس: 37.
- (54) عرض محمد رضوان الداية في كتابه «تاريخ النقد الأدبي في الأندلس» لبعض هذه الأمثلة، انظر ص 141 وما بعدها.
- (55) انظر ترجمته في الأعلام: 179/9.
- (56) شروح سقط الزند، القسم الأول: ص 4 - طبعة دار الكتب المصرية - 1944.
- (57) شرح اختيارات المفضل: 91/1 - 92.
- (58) شرح القصائد العشر: 3.
- (59) وفيات الأعيان: 192/6.
- (60) خزانة الأدب: 134/1.
- (61) المرجع السابق: 320/3، وانظر كذلك: 227/3.
- (62) العربية، يوهان فك: 210.
- (63) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ج 13.

الهوامش

- (64) شرح اختيارات المفضل، التبريزي، مقدمة المحقق: 33، وانظر كذلك «شروح الشعر الجاهلي حتى القرن الخامس الهجري»: 541 وما بعدها وكذلك: 574.
- (65) وطبعت بحلب - نشر وتوزيع المكتبة العربية بحلب.
- (66) من ابن الأنباري حتى «وهو الكتاب».
- (67) من النحاس.
- (68) من ابن الأنباري.
- (69) من النحاس.
- (70) من ابن الأنباري حتى «المتون».
- (71) بقية الشرح من النحاس.
- (72) شرح القصائد العشر: 201 - 202، وشرح البيت عند ابن الأنباري: 526 - 527، وهو عند ابن النحاس: 368/1 - 319، وأرقام الإحالات من نسخة المحقق.
- (73) شرح القصائد العشر: 252.
- (74) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص 593.
- (75) سورة الإسراء آية 71.
- (76) سورة الحجر آية 79.
- (77) والأبيات الأربعة التي تبدأ بقوله: «وعالين أنماطاً عنافاً وكلة» وشرح الأبيات عند التبريزي من ص 160 وحتى نهاية ص 162، وفي ابن الأنباري من ص 236 وحتى نهاية ص 249.
- (78) شرح القصائد التسع المشهورات: 312/1.
- (79) شرح القصائد التسع المشهورات: 681/2.
- (80) شرح القصائد العشر: 478.
- (81) شروح الشعر الجاهلي حتى القرون الخامس الهجري ج 2 - ص 284.
- (82) شرح القصائد العشر: 483 - 484.
- (83) ديوان عبيد بن الأبرص: 14.
- (84) جمهرة أشعار العرب: 476.
- (85) المرجع السابق والموضع نفسه.
- (86) شرح القصائد العشر: 224، 225 وانظر تعليق المحقق.
- (87) الآية 6 من سورة الأعلى.
- (88) المرجع السابق: 55 - 56.
- (89) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 78.
- (90) شرح القصائد الشعر: 23.
- (91) المرجع السابق: 173.

- (92) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 37، وقد أدمجه المحقق ضمن شرح البيت السابق له وحقه التأخير.
- (93) شرح القصائد العشر: 30 - 31.
- (94) المرجع السابق: 170.
- (95) المرجع السابق: 46.
- (96) هو موهوب بن أحمد بن محمد، وهو موهوب الجواليقي: أبو منصور، ولد سنة خمس أو ستة وستين وأربعمئة، سمع من جماعة، قرأ الأدب على أبي زكريا التبريزي سبع عشرة سنة وبرع في علم العربية، درس في المدرسة النظامية بعد شيخه أبي زكريا التبريزي، قرية المقتفي لأمر الله تعالى، فاختص بإمامته في الصلوات، وكان المقتفي يقرأ عليه شيئاً من الكتب.. توفي سنة أربعين وخمسائة... ملخصاً عن كتاب «الذيل على طبقات الحنابلة» لابن رجب: 1/204 - 207 - انظر ترجمته في الأعلام: 8/92 ومراجعها.
- (97) مخطوطة - منه نسخة في باريس «أول رقم 3279»
- (98) السبع الطوال بغريبها: 45ب.
- (99) شرح القصائد العشر: 330.
- (100) شرح القصائد التسع المشهورات: 2/262.
- (101) السبع الطوال بغريبها: 120أ.
- (102) شرح القصائد العشر: 129 و130.
- (103) شرح القصائد السبع بغريبها: 131 + ب، وهو منقول عن التبريزي، انظر ص 210 من شرح القصائد العشر.

الفصل الثالث

- (1) نظرية الأدب - رينيه ويليك - ص 180 - ترجمة محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - دمشق - 1392هـ - 1972م
- (2) David Daiches, Critical Approaches to Literature, P. 134.
- (3) البحث الأدبي - شوقي ضيف: دار المعارف - 1972 - ص: 116، 135، 127.
- (4) المرجع السابق: 137 - 138، وكذلك ص 143 و144، وانظر طريقة عبد الفاهر الجرجاني في تحليل النصوص في كتابه دلائل الإعجاز وخاصة تحليله للآية الكريمة «وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء اقلعي، وغيض الماء وقضي الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بعدا للقوم الظالمين». وانظر عرض الدكتور محمد زكي العشماوي لهذا النص وغيره ص 362 وما بعدها من كتابه (قضايا النقد الأدبي والبلاغة)، ففي هذه النصوص والنماذج يتضح المنهج اللغوي في صورة جيدة.

الهوامش

- (5) أبو الحسن محمد بن كيسان، نحوي وأديب، كان يأخذ عن المذهبين الكوفي والبصري ويتردد على المبرد وتعلب، وكان يختار ما يراه صواباً، وصنف عدداً من الكتب يغلب عليها الطابع اللغوي - وقد أخذ عنه ابن النحاس كثيراً في شرحه الكبير للقصاصد التسع - اختلف في تاريخ وفاته، فذكر الزبيدي أنه توفي سنة 299هـ، بينما ذكر ياقوت أنه توفي سنة 320هـ، انظر ترجمته في كتاب طبقات النحويين واللغويين: ص 153، وكتاب أنباء الرواة: 57/3 - 59 وبغية الوعاة: 18/1 - 19، ومروءة الجنان: 236/2، ومراجع أخرى ذكرها صاحب معجم المؤلفين 213/8.
- (6) تاريخ الأدب العربي: 70/1.
- (7) مخطوطة ابن كيسان: ورقة 34.
- (8) شرح القصائد التسع المشهورات: 60 من مقدمة المحقق.
- (9) سورة المدثر آية 4.
- (10) شرح ابن كيسان: ورقة 3 و4.
- (11) المرجع السابق: ورقة 4ب.
- (12) المرجع السابق.
- (13) مثل رفضه للرأي القائل إن معنى التفرق في بيت عمرو (قفي قبل التفرق يا ظلعينا) أنه الموت.
- (14) لعل السقط هنا «معنى ثان».
- (15) المرجع السابق: ورقة 128.
- (16) المرجع السابق: ورقة 14.
- (17) المرجع السابق.
- (18) المرجع السابق: ورقة 14 أ.
- (19) المصدر السابق: ورقة 116.
- (20) المصدر السابق: ورقة 16ب.
- (21) المصدر السابق: ورقة 110.
- (22) المرجع السابق: ورقة 25 أ، وانظر كذلك شرحه للبيت «وأن الضغن بعد الضغن يفشو».
- (23) المرجع السابق: ورقة: 26ب - 127.
- (24) المرجع السابق: ورقة: 16.
- (25) المرجع السابق: ورقة: 16.
- (26) المرجع السابق: ورقة: 18ب، 110، 19ب.
- (27) محمد بن القاسم الأنباري (271 - 328هـ) خطوط حياته الرئيسية واضحة المعالم، فقد كان والده القاسم بن محمد الأنباري من علماء عصره ومن رجال المذهب الكوفي، فنشأ صاحب الترجمة في وسط علمي تلقى فيه الرعاية

التي صادفت عقلا واعيا ونفسا مستجيبة وذاكرة حافظة تحدث عنها كثيرون إعجابا. وقد باشر التعليم والإملاء في حياة والده، فقد ذكر الزبيدي أنه أُملي سنة إحدى وثلاثين وكان يملي في المكان نفسه الذي كان والده يملي فيه - تردد على أولاد الرازي بالله (297 - 329هـ) وتوثقت صلته بالرازي في أثناء ترده عليه وتروى أخبار عدة كان الخليفة طرفا فيها - وكما تلقى ابن الأنباري العلم عن علماء عصره فقد خلف وراءه ذكرا واضحا تمثل في أولئك التلاميذ الذين أخذوا العلم عنه ونشروا كتبه التي كان يملئها عليهم إملاء - وقد سردت كتب التراجم أسماء كتبه الكثيرة - وأبرز ما يلفت نظرنا في مثل هذا المقام ما ذكر عن شرحه لعدد من دواوين الشعراء الجاهليين من مثل شرحه لدواوين كل من الأعشى والناطقة وزهير.

انظر ترجمته في: نزهة الألباء 364 - 371، وبغية الوعاة: 212/1 - 214، طبقات الحنابلة: 69/2 - 73، الفهرست 118 - أنباه الرواة: 201/3 - معجم الأدباء: 306/18 وما بعدها - تذكرة الحافظ: 842/3.

- (28) الآية 5 من سورة مريم.
- (29) هو الزبير بن بدر، كما في الحيوان 98/6.
- (30) الآية 11 من سورة محمد.
- (31) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 449 - 451.
- (32) المرجع السابق: 90 - 92.
- (33) المرجع السابق: 178.
- (34) ديوان امرئ القيس: 21.
- (35) شرح القصائد السبع: 119.
- (36) شرح القصائد التسع: 117.
- (37) المرجع السابق: 177.
- (38) مادة صرى.
- (39) الصراية كما فسرها ابن الأنباري: «الصراية الحنظلة التي اصفرت، لأنها من قبل أن تصفر مغبرة، فإذا اصفرت صارت تبرق كأنها صقلت» - وفي اللسان تدور حول المعنى التالي: أ - «نقيع الحنظل - الأصمعي: إذا اصفر الحنظل فهو الصراء ممدود - ب: الحنظلة إذا اصفرت - ج: الصراية نقيع الحنظل.
- (40) انظر هذه المعاني في شرح القصائد التسع: 174.
- (41) انظر هذا السلوك، وهو الصوف من القدمين إلى الرأس في مجال الحديث عن السرعة عند الشعراء العرب، نلمسه عند طرفه الذي راح يتحدث عن ناقته بهذا الترتيب.
- (42) أعاد هذا الشرح بألفاظه مع تغيرات بسيطة في محل الاستشهاد.

- (43) شرح القصائد السبع الطوال: 79.
- (44) قال أبو بكر بن الأنباري: وكان ببغداد من رواة اللغة واللحياني والأصمعي وعلي بن المغيرة الأثرم - أنباه الرواة: 319/2.
- (45) في موضعين أولهما ضبط كلمة الفراء، والآخر حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه - ص 451.
- (46) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 36.
- (47) نص ابن النحاس على أن هذا التفسير «ينكر حذاق البصريين» ص 99.
- (48) انظر شرح القصائد التسع المشهورات: 99.
- (49) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 48.
- (50) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 263.
- (51) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 359 و360.
- (52) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 156.
- (53) الموضوع السابق: وانظر كذلك تفسيره لقول طرفة: «بكهفي حجاجي صخرة قلت مورد» 175.
- (54) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 340 - 342.
- (55) انظر تفصيل هذا ص 341 و342.
- (56) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 266.
- (57) المرجع السابق: 436، ويقول في شرحه لبیت امرئ القيس:
وليل كموج البحر أرخى سدوْلَهُ عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
قال يعقوب: يقول: أظلم حتى كأنه موج بحر إذا جاء من ظلمته - وقال ابن حبيب:
معناه، كموج البحر في كثافته وظلمته - يقول: أظلم داخله حتى كأنه موج البحر
إذا جاء من ظلمته - ص 74.
- (58) المرجع السابق: 330.
- (59) المرجع السابق: 271.
- (60) المرجع السابق: 335.
- (61) المرجع السابق: 336.
- (62) المرجع السابق: انظر كذلك: 400 - 414 - 475.
- (63) انظر نموذجاً لاستطراده ص 134 حيث عرض عدة أوجه إعرابية لكلمة الأطلال وفصل تفصيلاً واضحاً.
- (64) المرجع السابق: 289.
- (65) المرجع السابق: 391، وانظر إشاراتِهِ للتمثيل في الصفحات: 147، 200، 274، 275، 278، 280، 286، 295، 303، 318، 319، 320، 361، 397، 404، 405، 469، 557، 562.

- (66) المرجع السابق: 521.
- (67) المرجع السابق: 523.
- (68) المرجع السابق: 45.
- (69) المرجع السابق: 337.
- (70) المرجع السابق: 48.
- (71) المرجع السابق: 107، أشار إلى التشبيه المشهور لعنترة: «هزجا يحك ذراعه بذرعه» ص 315.
- (72) المرجع السابق: 313.
- (73) المرجع السابق: 46.
- (74) المرجع السابق: 139.
- (75) المرجع السابق: 109.
- (76) مثل الإضمام والخبن والطبي... إلخ.
- (77) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 245، وكرر الكلام نفسه في موقع آخر حول بيت عمرو بن كلثوم: «ونون مخاريق وهي لا تجري، لأن كل ما لا يجري تجريه الشعراء في شعورهم ليستوي بالتوين وزن البيت ألا أفعل...» - ص 398، وانظر تعليق ابن النحاس على هذا الموضوع ص 308 من شرحه.
- (78) المرجع السابق: 36.
- (79) المرجع السابق: 47.
- (80) المرجع السابق: 96، وانظر كذلك - ص 38.
- (81) المرجع السابق: 221.
- (82) المرجع السابق: 360.
- (83) المرجع السابق: 107.
- (84) قال ابن النحاس: «ومن روى فإنه (يطيع العوالي) فإنما أسكن الياء اضطراباً لأنها تسكن في موضع الخفض والرفع، فأتبعها النصب، فأما في الكلام فلا يجوز إلا التحريك في موضع النصب لخفته» - ص 345.
- (85) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 281.
- (86) المرجع السابق: 474 و 475.
- (87) أحمد بن محمد بن إسماعيل: أبو جعفر النحاس (ت 338هـ) ولد ومات في مصر، وزار العراق واجتمع بعلمائهم، صنف عدداً من الكتب منها هذا الشرح للقصائد التسع انظر ترجمته في الأعلام: 1/199.
- (88) شرح القصائد التسع المشهورات 97/1.
- (89) شرح القصائد التسع المشهورات: 698 - 700.
- (90) المرجع السابق: 329 و 330.

- (91) المرجع السابق: 264 و 265.
- (92) يقول ابن الأنباري «.. أشهد الوغى وأن أحضر اللذات هل أنت مخلي» أما ابن النحاس فروايته تقول: .. أحضر الوغى وأن أشهد... إلخ.
- (93) المرجع السابق: 353.
- (94) المرجع السابق: 122.
- (95) ديوان امرئ القيس: 241، وشرح البيتين: قوله: «سوفى» من قولك: ساف يسوف سوفاً، أي شم يشم شما - والخود: المرأة الخفرة الحية - وتراقب أي تحرس - والتماثم: العوذ، الواحدة تميمة، يريد قلادة صبيها.
- قوله: «فتتشي» أي فتعطف - والجيد: العنق - وقوله: «يتضوع» أي يصوت بالبكاء فيشتد بكاؤه، ومعناه «ألا يتضوعاً» ومثله كثير.
- (96) المرجع السابق: 191، وقد رد ابن الأنباري بدوره هذه الرواية، ولكنه أثبتتها في صدر النص، أما ابن النحاس فقد اطرده رآه متناً وشرحاً.
- (97) المرجع السابق: 551.
- (98) سورة القارعة الآية 8 و9.
- (99) المرجع السابق: 398 و399.
- (100) سورة فصلت آية 8.
- (101) شرح القصائد التسع المشهورات: 362 و363.
- (102) المرجع السابق: 214 و215.
- (103) المرجع السابق: 504.
- (104) المرجع السابق: 618.
- (105) المرجع السابق: 500.
- (106) المرجع السابق: 195.
- (107) انظر الصفحات: 159، 207، 230، 270، 360، 361، 425، 587.
- (108) شرح القصائد التسع المشهورات: 698، وقد أورد هذا الشاهد بعد أن عرض رأي أبي زيد القائل إن العشى يكون أول الليل وقد يذهب الظن إلى أنه شاهد على هذا القول وليس يكون أول الليل، وقد يذهب الظن إلى أنه شاهد على هذا القول وليس هو كذلك لأنه استشهد به من قبل على معنى كلمة الأعشى على إطلاقها.
- (109) المرجع السابق: 699.
- (110) نشير هنا إلى عرض المحقق لبعض آراء ابن النحاس في دراسته التي قدم بها للكتاب.
- (111) وهو تعليل ورد عند ابن الأنباري: 265.
- (112) يقصد أن المصدرية تمثل مع الفعل مصدراً فإضمارها يعني إضمار بعض الاسم.

(113) من الأمثلة بيت زهير:

ومن يَفْص أطرافَ الزَّجاجِ فإنه مطيَعُ الموالِي رَكِبْتُ كلَّ لَهْدَمٍ
فأبو عبيدة يرى أنه تمثيل، أما الباقلاني فإنه يورده في مجال حديثه عن
الاستعارة: «يقول ومما يعدونه من البديع الماثلة، وهو ضرب من الاستعارة،
سماء قدامة التمثيل، وهو على العكس من الإرداف لأن الإرداف مبني على
الأسباب والبسط، وهو مبني على الإيجاز والجمع، وذلك أن يقصد الإشارة
إلى معنى، فيضع ألفاظاً تدل عليه، وذلك المعنى بالفاظه مثال للمعنى الذي
قصد الإشارة إليه»، ويصدر أمثله الشعرية ببيت زهير هذا: انظر إعجاز
القرآن 119 و120.

(114) شرح القصائد التسع المشهورات: 370.

(115) المرجع السابق: 697.

(116) المرجع السابق: 369.

(117) المرجع السابق: 171، ومن عجب أنه تجاهل البيت الذي يليه والذي قال
فيه الباقلاني: «ومن البديع في التشبيه قول امرئ القيس: له أَيْطَلَاظِي وساقا
نعام... وإرخاء سرحان وتقريب تتفل، وذلك في تشبه أربعة أشياء بأربعة أشياء
وأحسن فيها».

(118) انظر الصفحات: 129، 478، 717.

(119) المرجع السابق: 194.

(120) المرجع السابق: 598 - وانظر مقدمة المحقق ص 83 و84.

(121) المرجع السابق: 520.

(122) انظر بالنسبة إلى الكناية: 328، وانظر أمثلة المحقق ص 83.

(123) المرجع السابق: 632.

(124) المرجع السابق: 340، 127، وانظر إعجاز القرآن للباقلاني: 258.

(125) المرجع السابق: 415.

(126) المرجع السابق: 424.

(127) الصناعتين: أبو هلال العسكري ت: البجاوي وأبو الفضل إبراهيم - القاهرة
ط1 284 - 285، وانظر بديع القرآن: 18.

(128) انظر إشاراته إلى المثل أو التمثيل في الصفحات: 317، 364، 334، 351،
430، 444، 501، 527، 566، 567، 570، 572، 629، 632، 638، 701،
704، 711، 749.

(129) المرجع السابق: 193.

(130) المرجع السابق: 308، وانظر كذلك الصفحات: 117، 442، 532، 642.

- (131) المرجع السابق: 580، وقد عرض ابن الأنباري لهذا البيت وخرّج التسكين بأنه على لغة من يقول: رأيت قاضيك بإسكان الياء - ص 477 و478، وهو التعليل نفسه الذي علل به سكون الياء في كلمة العوالي في بيت زهير الذي عرضنا له من قبل، وقد علل ابن النحاس الرواية بأنها ضرورة وأورد هذا التعليل نفسه: 345.
- (132) المرجع السابق: 553/2.
- (133) المرجع السابق: 417/2 - 418.
- (134) المرجع السابق: ص 666/2.
- (135) قال الخطيب التبريزي: «سناد الحذ وهو الحركة التي تكون قبل الرفع، فإن كانت مع كسرة لم يكن عيباً كقوله: «ألا هبي بصحنك فاصبحينا» ثم قال: «تريعت الأرجاع والمتونا» وإذا كانت الفتحة مع الضمة أو الكسرة فذلك سناد، نحو قوله في هذه القصيدة: [تصفقها الرياح إذا جرينا] - الكافي في العروض والقوافي: ص 164 - تحقيق الحساني حسن عبدالله - مجلة معهد المخطوطات - م 12 ج 1 - 1966م.

الفصل الرابع

- (1) الزوزني: ترجم له السيوطي قائلاً: «الحسين بن أحمد الزوزني القاضي أبو عبدالله. قال عبدالغافر: إمام عصره في النحو واللغة العربية، مات سنة ست وثمانين وأربعمائة» البغية: 1/531. وأورده صاحب كشف الظنون ضمن شراح المعلقات واصفاً إياه بأنه «القاضي الإمام المحقق أبو عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني المتوفى سنة 486هـ» كشف الظنون: 2/1741. ويذكره كذلك في مجمل حديثه عن كتب (المصادر) ذاكراً أنه أبو عبدالله محمد بن أحمد (الحسين بن أحمد) الزوزني المتوفى سنة 486هـ. كشف الظنون: 1703.
- ويذكر صاحب هدية العارفين في ترجمة له بأن: «له شرح المعلقات السبع - كتاب باللغة الفارسية - كتاب المصادر» ص 310.
- ويذكر صاحب (أنباء الرواة) أنه الحسين بن أحمد الزوزني النحوي الأصولي وأنه بصير بالأدب والأصول، وله كتاب المصادر وكتاب في الأصول سماه القانون، وله شعر، ويختم قوله بأنه كان موجوداً في المائة السادسة للهجرة.
- وهذه التراجم فيها خلط واضح وتبين غموض تاريخ هذا الشارح الذي اختلط اسمه بالأسماء الكثيرة المنسوبة إلى مدينة زوزن (انظر مثلاً حماسة الظرفاء).
- ونحن نلاحظ أن السيوطي ذكر اسمه وتاريخ وفاته من دون أن يذكر أي مؤلف له، أما صاحب كشف الظنون فقد وافق السيوطي في تاريخ الوفاة ووافقه بالاسم في أحد الموضوعين، وفي الموضوع الآخر أورد الاسم مخالفاً بعض الشيء حيث أضاف اسم محمد بن أحمد.

ويوافق صاحب هدية العارفين السيوطي ولكنه يضيف اسما وعددا من الكتب له، ويهمل القفطي ذكر كتاب القصائد السبع ويختلف عن السابقين في تاريخ الوفاة حيث ذكر أنه يعيش في السنة السادسة.

ومن هذه الأخبار المتضاربة ليس هناك ما نطمئن إليه وإن كانت النفس تميل إلى أن الحسن بن أحمد هو شارح القصائد السبع وأن وفاته كانت سنة 486هـ، وذلك لاتفاق أكثر المراجع على هذا. ويمكن القول إن هناك شخصا آخر يشابهه في الاسم أو يقترب منه وهو أبو عبدالله محمد بن الزوزني وهو مؤلف كتاب (المصادر)، خاصة أن صاحب كشف الظنون لم يقطع بتسلسل الاسم حيث وضع الحسين بن أحمد بين قوسين لعدم اقتناعه بترجيح نسبة الكتاب إلى أحدهما دون الآخر - أما القفطي فهو لم يذكر شرحه للقصائد السبع وهو من أشهر كتبه، كما ذكر أنه كان يعيش في القرن السادس، وهذا يدل على عدم تثبته من عصره ولعله خلط بين محمد بن أحمد صاحب كتاب (المصادر) الذي ذكره وبين صاحب شرح القصائد السبع.

(2) شرح المعلقات السبع: 291 و 292 - (سنعتمد على طبعة محمد علي حمد الله) - دمشق 1963.

(3) شرح القصائد التسع المشهورات: 560/2.

(4) شرح المعلقات السبع: 110 و 111.

(5) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 80 و 81.

(6) ذكر صاحب القاموس المحيط في تفسيره لمادة خلع: كان في الجاهلية إذا قال قائل: هذا ابني قد خلعت، كان لا يؤخذ بعد بجريته، وهو خلع ومخلوع «الذئب» كالخلع وقدح لا يفوز والمقامر المراهن والثوب الخلق....».

(7) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 80.

(8) نلاحظ أن الزوزني في هذا التوجيه يلتقي مع بعض الأخبار التي أوردت هذه القصة وأسمنت هذا الشخص بهذا الاسم، انظر مثلا القاموس المحيط مادة غير.

(9) يهمننا هنا أن نبين أن الزوزني أشار صراحة إلى اسم ابن الأنباري في عدة مواضع وهي:

«أنشدنا ابن الأنباري لحسان بن ثابت شاهدا» - ص 80.

«هذه اللغات الثلاث ذكرها كلها ابن الأنباري» ص 95.

«وروى ابن الأنباري وابن مجاهد عن ثعلب أنه قال» ص 115.

«ذكر هذا كله ابن الأنباري» ص 140.

«وقال ابن الأنباري: هو المطر الذي يرضى أهله» - 205.

«كذا قال ثعلب والمبرد وابن الأنباري وابن الأعرابي» ص 233.

- (10) شرح المعلقات السبع: 79 و 80.
- (11) شرح المعلقات السبع: 240 و 241.
- (12) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 376.
- (13) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 38.
- (14) شرح المعلقات السبع: 87.
- (15) شرح المعلقات السبع: 90.
- (16) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 45.
- (17) شرح المعلقات السبع: 231.
- (18) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 589، وعبارته «والعاقِر أسمن والمَظَلُّ أغلى».
- (19) انظر الصفحات: 84 - 91 - 92 - 94 - 95 - 101 - 123 - 124 - 138 - 148 - 151 - 159 - 163 - 179 - 205 - 206 - 240 - 241 - 266 - 277، وهناك مواضع تحمل على أنها من الشائع المعروف.
- (20) المرجع السابق: 114، وانظر شرح ابن النحاس: 166/1.
- (21) شرح المعلقات السبع: 206 وهو في شرح ابن النحاس: 366/1، وننبه هنا إلى أن ابن الأنباري أهمل الإشارة إلى هذا الموضع في شرحه لهذا البيت ولكنه تعرض له في موضع آخر وفيه أورد الشاهدين الآخرين اللذين استخدمهما الزوزني من دون الثالث، انظر شرح ابن الأنباري: ص 148.
- (22) المرجع السابق: 195 والآية من سورة البقرة آية رقم 40.
- (23) شرح القصائد التسع المشهورات: 347، ونص عبارته: يقال أوفى ووفى وأوفى أفصح وبها جاء القرآن الكريم قال الله عز وجل: ﴿وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ﴾.
- (24) انظر ص 101 «الفاحم: الشديد السواد، مشتق من الفحم». ويقول ابن النحاس - ص 144 - الفاحم الشديد السواد، كأنه بلون الفحم، وكذلك ص 142 قوله: «الاحتضار والحضور واحد» ويقول ابن النحاس: «قوله عند احتضاره، والاحتضار والحضور واحد - ص 220 - وقوله ص 159. «الدجن: لباس الغيم آفاق السماء»، ويقول ابن النحاس - ص 267 «الدجن.. وقيل هو لباس الغيم السماء وإن لم يكن مطرا».
- (25) شرح المعلقات السبع: 69.
- (26) شرح القصائد التسع المشهورات: 552/2، أما شرح ابن الأنباري فهو أكثر فائدة ولكنه لا يخرج عن هذا الإطار - انظر ص 442 و 443.
- (27) شرح المعلقات السبع: 290.
- (28) شرح المعلقات السبع: 222.

- (29) المرجع السابق: 294.
- (30) المرجع السابق: 144.
- (31) شرح المعلقات السبع: 108.
- (32) المرجع السابق: 238 و 239.
- (33) المرجع السابق: 238.
- (34) المرجع السابق: 154 و 155.
- (35) المرجع السابق: 192.
- (36) المرجع السابق: 217.
- (37) المرجع السابق: 216 و 217.
- (38) المرجع السابق: 90 و 91.
- (39) المرجع السابق: 92.
- (40) المرجع السابق: 264 و 265.
- (41) المرجع السابق: 228 و 229.
- (42) المرجع السابق: 214 و 215.
- (43) المرجع السابق: 149.
- (44) المرجع السابق: 108 و 109.
- (45) المرجع السابق: 180 و 181.
- (46) المرجع السابق: 208.
- (47) المرجع السابق: 92.
- (48) المرجع السابق: 109.
- (49) سورة الإنسان: آية 1.
- (50) شرح المعلقات السبع: 187.
- (51) المرجع السابق: 265.
- (52) المرجع السابق: 197.
- (53) المرجع السابق: 196.
- (54) المرجع السابق: 274، وانظر شرح ابن الأنباري ص 332، رواه ابن الأنباري «من حيثما أدنوا».
- (55) المرجع السابق: 112 والآية من سورة الشورى ورقمها 20.
- (56) سورة البقرة: آية 15.
- (57) سورة الشورى: آية 40.
- (58) سورة آل عمران: آية 54.
- (59) سورة النساء: آية 142.

الهوامش

(60) شرح المعلقات السبع: 249 و 250، ونشير هنا إلى أنه لم يهتم كثيرا بالحديث الشريف فقد ورد مرة واحدة في شرح كلمة العقوق، انظر ص 185.

(61) المرجع السابق: 107.

(62) المرجع السابق: 113.

(63) المرجع السابق: 99 و 100، ويمكن وضع بيت امرئ القيس:

وبيضة خدر لا يرام خباؤها تمتعت من لهوبها غير معجل

حيث حاول جاهدا بيان تشبيه المرأة بالببيض من ثلاثة وجوه هي: الصحة والسلامة أو الصيانة والستر لأن الطائر يصون ببيضه ويحضنه - والثالث: صفاء اللون ونقاؤه لأن الببيض يكون صافيا اللون نقيه إذا كان تحت الطائر... إلخ» ص 93.

(64) المرجع السابق: 221.

(65) وهذه بعض المواضع التي أشار فيها إلى هذه الفنون، فقد أشار إلى قول امرئ القيس: «فهل عند رسم دارس من معول»، إن هذا الاستفهام يتضمن معنى الإنكار - ص 82، ومثل هذا تعليقه على استفهام عنقرة: «هل غادر الشعراء...» يقول: وهذا استفهام يتضمن معنى الإنكار» 264، وعن قول الحارث: أيها الناطق المرقش عنا... يقول: «وهذا استفهام معناه النفي...» ص 292.

ويشير إلى الكناية قائلًا تعليقا على بيت لبيد:

فبتلك إذا رقص اللوامع بالضحا واجتاب أردية السراب أكامها

يقول: «... ورقص لوامع السراب ولبس الأكمام أرديته كناية عن احتدام الهواجر» ص 224.

ويشير إلى التهكم والاستهزاء في بيت عمرو:

نزلتم منزل الأضياف منا فأعجلنا القرى إن تشتمونا

شرح المعلقات السبع: 118، انظر نقد الشعر: ص 112 و 113.

(66) المرجع السابق: 140 و 141.

(67) المرجع السابق: 121.

(68) المرجع السابق: 141.

(69) المرجع السابق: 159.

(70) المرجع السابق: 271 و 272.

(71) انظر الصفحات: 83 - 102 - 127 - 128 - 129 - 143 - 147 - 149

- 150 - 178 - 181 - 183 - 191 - 215 - 217 - 219 - 221 - 224

- 227 - 243 - 246 - 229.

(72) شرح المعلقات السبع: 245.

(73) المرجع السابق: 127.

(74) المرجع السابق: 220.

- (75) المرجع السابق: 225، وانظر كذلك ص 221 وص 241.
 (76) المرجع السابق: 251.
 (77) المرجع السابق: 270.
 (78) انظر مثلاً الصفحات: 126 - 142 - 156 - 159 - 188 - 192 - 228 - 296 - .

الفصل الخامس

- (1) انظر الدراسة الخاصة بأوليات النقد الأدبي للمؤلف، وقد نشرت في المجلة العربية للعلوم الإنسانية، صيف 1982، الكويت.
 (2) المجاز عند أبي عبيدة هو «عبارة عن الطرق التي يسلكها القرآن في تعبيراته، وهذا المعنى أعم بطبيعة الحال من المعنى الذي حدده علماء البلاغة للكلمة «المجاز» فيما بعد «د. فؤاد سركين - مقدمة كتاب «مجاز القرآن» ص 18 و 19.
 (3) مجاز القرآن: 5/2 - ونص البيت في شرح التبريزي والوزني:
 فتوسطا عرض السرى وصدعا مسجورة متجاوزا أقلامها
 (4) السابق، 31/2.
 (5) السابق، 49/1 - 5 - 2/145.
 (6) أمالي المرتضى: 7/1، ويجب أن نلاحظ أن هذا وجه من وجوه التفسير، وأن المعنى العام للجهل هو الأنفة الجاهلية أو الإسراف فيها - ويمكن أن نضيف هنا أيضا شرح أبي عبيدة لكلمة بعض في بيت لبيد «تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يعتلق بعض النفوس حمامها» فالموت لا يعتلق بعض النفوس من دون بعض ولكنه يأتي على الجميع - مجاز القرآن: 94/1 - 205/2.
 (7) عيار الشعر: ص 32 - 39.
 (8) لسان العرب: مادة طمطم.
 (9) خاص الخاص: 8.
 (10) الحيوان: 311/3 - 312.
 (11) الحيوان 221/3 - 222.
 (12) السابق: 19/2 - 20.
 (13) الموشح: 78 و 79.
 (14) المرجع السابق: ص 32 - وما بعدها.
 (15) المرجع السابق.
 (16) الموازنة: 266/1.
 (17) الوساطة: 431 و 432.
 (18) دلائل الإعجاز - ط محمود شاكر - الخانجي ص 79.

الهوامش

- (19) وهناك نظرات أخرى تسعى إلى تحديد دقائق البيت أو تميز الصفة أو الجنس البلاغي - انظر مثلاً ما كتبه ابن الأثير في المثل السائر والخفاجي في كتابه سر الفصاحة.
- (20) انظر النص في أمالي المرتضى: القسم الثاني: 192 - 195.
- (21) لا يسلم الشريف المرتضى بهذا الاستشهاد ولا يرى أن فيه ما يوهم من المناقضة والتكذيب، وأنه يمكن أن يحمل على الوجوه السابقة الذكر. أما البيت الثاني فلا حجة فيه لأنه لم يتضمن إثباتاً ونفيًا، وإنما دعاء ألا يبعد... إلخ ص 194.
- (22) الشواهد التي سبقت هي: من القرآن الكريم قوله تعالى «حتى عفوا» (الأعراف: 95) أي كثروا - ويقال عفا الشعر إذا كثر - من الشعر قول الشاعر: ولكننا نعض السيف منها بأسوق عافيات اللحوم كوم - أي كثيرات اللحم - وأمر الرسول بأن تحفى الشوارب وتعفى اللحى، أي توفر» ص 194 و 195.
- (23) معاهد التصحيح: ص 9.
- (24) المثل السائر: 39/3 وهم يقفون الوقفة نفسها من بيت زهير: وأعلم علم اليوم والأمس قبله؛ فكلمة الأمس تغني عن كلمة قبل، لأن الأمس هو قبل اليوم، ومن ثم فهذا تكرار وحشو، وإن كان بعضهم يرى فيه أنه حشو غير مفسد للمعنى - انظر معاهد التصحيح 326/1.
- (25) الوساطة: 31 و 32.
- (26) المثل السائر: 201/3.
- (27) الفلك الدائر: 184.
- (28) المثل السائر: 201/3.
- (29) العمدة: 240/1 و 241.
- (30) الوساطة: 8، ديوان المعاني: 3/2 و 4، وعبارته تقول «يقول كان أبانا - وهو جبل - من أن الالتفات قطره وتكاثفه في الهواء شيخ في كساء، وخفض مزمل على الجواب وهو نعت كبير كما تقول: جحر ضب خرب.
- (31) التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله السكري: 227 و 228.
- (32) ويعلقون على أن قول امرئ القيس: (ألا أيها الليل ألا انجلي) - فقد أثبت ياء انجلي وحققها الحذف، ويجدون التخريج في الخلاقات اللهجية، فإثبات الياء في الجزم إنما جاء على لغة طي، الموشح: 33.
- (33) يرى بعضهم أنها عطف على قوله: «لم أرضها».
- (34) الوساطة: 12.
- (35) الموشح: 136.

(36) لسنّا هنا في مجال الإنكار لمحاولات تناولت قصيدة معينة ولكنها بقيت أسيرة الملاحظات العامة، فهي تضم إلى جهود شراح الدواوين - ونشير هنا إلى ما صنعه ابن جني في تفسيره لأرجوزة... أبي نواس: «وبلدة فيها زور» وكذلك ما فعله الزمخشري في كتابه: «أعجب العجب في شرح لامية العرب» وكذلك كتاب «الغيث المنسجم في شرح لامية العجم» للصفدي - وغير هذا كثير.

(37) إعجاز القرآن: 286.

(38) إعجاز القرآن: 35.

(39) السابق: 288.

(40) السابق: 290.

(41) إعجاز القرآن: 36.

(42) السابق: 35.

(43) السابق: 36.

(44) السابق: 37.

(45) السابق: 36.

(46) إعجاز القرآن: 37.

(47) السابق: 112.

(48) السابق: ص 276 وانظر ص 107 (+11).

(49) إعجاز القرآن: 285.

(50) إعجاز القرآن: 26 و 27.

(51) السابق: 156.

(52) إعجاز القرآن - 215.

(53) السابق: 158 و 159.

(54) السابق: 156.

(55) أجمّل الدكتور أحمد مطلوب في كتابه اتجاهات النقد الأدبي - (الكويت: 1973) أهم ملاحظات الباقلاني على القصيدة في العناصر التالية:

- صحة المعنى وفساده - فكثير من معاني امرئ القيس معروفة ومتداولة.

- الحشو في الأبيات.

- عدم الصدق في الكلام على عواطفه وأحاسيسه.

- التناقض في المعاني والأفكار.

- الخروج على أسلوب العرب في اللغة والنحو.

- عدم توافر المعنى البديع وحسن اللفظ في القصيدة دائماً.

- التكلف.

- انقطاع المصراع الثاني عن الأول في بعض الأبيات.

- الضرورات الكثيرة التي أفسدت القصيدة.
- الحديث عن سفاهاته وتبجحہ وتفحشه.
- التشبيهات والاستعارات ليست كلها من البديع الجيد.
- التكرار غير المفيد.
- انحطاط الصنعة في القصيدة.
- عدم ارتباط الأبيات.
- التفاوت في العبارات من حيث القوة والضعف.
- التفاوت في الألفاظ بين الرقة والجفاف والفصاحة والغربة - ص 162 و 163.
- (56) إعجاز القرآن 163 و 164.
- (57) إعجاز القرآن: 163، ولا ندري لماذا لم ينتبه الباقلاني إلى أن امرأ القيس قد حقق ما يريد من وجود الطيب في كل الأحوال في بيته المشهور:
ألم تر أنني كلما جئت طارقا وجدت بها طيبا وإن لم تطيب
- (58) إعجاز القرآن: 168 وانظر الخزانة ج 3 ص 450.
- (59) نقد الشعر: 21 و 22.
- (60) إعجاز القرآن: 161.
- (61) إعجاز القرآن: 162.
- (62) إعجاز القرآن: 172.
- (63) السابق: 173.
- (64) إعجاز القرآن: 160.
- (65) إعجاز القرآن: 160 و 161 ولاحظ أيضا رفضه لقوله: «ويوم عقرت للعذارى مطيتي» فهو يرى أن هذا تبجح بما أطعمه للأحباب وهو مذموم، إنما يسوغ بالنسبة للأضياف - ص 165.
- (66) نقد الشعر: ص 19.
- (67) إعجاز القرآن: 165.
- (68) السابق: 167.
- (69) إعجاز القرآن: 177 و 178.
- (70) إعجاز القرآن: 176 و 177، ويقول إن الشاعر قال: أذبال مرط والمفروض أن يقول: ذيل مرط.
- (71) السابق: 161.
- (72) السابق: 161 و 162.
- (73) إعجاز القرآن: 162.
- (74) السابق 165.
- (75) السابق: 172.

- (76) إعجاز القرآن: 179.
 (77) إعجاز القرآن: 166 وما بعدها.
 (78) قال البغدادى: طعنه الأول ليس بصحيح لأنه من باب الإيهام والتفسير، وهو عندهم من محاسن الكلام، الخزانة: 3/448.
 (79) إعجاز القرآن: 168.
 (80) السابق: 163.
 (81) إعجاز القرآن: 160.
 (82) البيان والتبيين: 67/1.
 (83) الشعر والشعراء: 90/1.
 (84) عيار الشعر: 124، وانظر مواقع أخرى مثلاً ص 126، 170 و171.
 (85) السابق: ص 163 - 167 - 198.
 (86) عيار الشعر: 126.
 (87) يقصد الأبيات التي تبدأ بقوله:
 وببضه خذر لأيرأم خباؤها تمتعت من لهو بها غير مُعجل
 (88) إعجاز القرآن: 176.

الفصل السادس

- (1) نهاية الأرب من شرح معلقات العرب: المقدمة.
 (2) المعلقات السبع - ص 8 - وكاتب المقدمة هو فكتور الكك المشرف على دار النشر: دار الإنسان الجديد - بيروت - 1974.
 (3) بدر الدين النعساني: (1881 - 1943) انظر ترجمته ومؤلفاته في كتاب الأعلام: 323/7 وشرحه هو: نهاية الأرب في شرح معلقات العرب - الطبعة الأولى - القاهرة 1334 - 1906م.
 (4) أشار إليه مرة واحدة: ص 35.
 (5) قارن شرحه لبیت امرئ القيس:
 تضییء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسی راهب متبتل
 - ص 21، وقارن كذلك شرحه للأبيات الأربعة التي تبدأ بقول امرئ القيس، «ووادي كجوف العير...» ص 25 و 26 بما جاء عند الزوزني.
 (6) قارن شرحه لبیت امرئ القيس «فيالك من ليل...» ص 24.
 (7) وهذه بعض الصفحات التي استفاد منها النعساني من الزوزني استفادة مباشرة وتقابلها أرقام الصفحات عند الزوزني: $9 = 85 - 86 / 10 = 87 / 12 = 90 - 91 / 92 = 15 / 96 = 103$.
 (8) انظر على سبيل المثال شرحه لبیت عمرو بن كلثوم ص 138:

وأيام لنا غرطوال عصينا الملك فيها أن ندينا
وكذلك شرحه لبیت عنترة ص 172.

هأزور من وقع القنا بلبانه وشكا إلي بعبرة وتحمحم

ويمكن كذلك بعض معلومات الصفحات التالية على شرح ابن الأنباري: 50 - 111 - 113 - 115 - 120 - 121 - 122 - 125 - 128 - 129 - 134 - 137 - 138 - 141 - 147 - 149 - 155 - 158 - 159 - 161 - 162 - 164 - 165 - 166 - 168 - 170 - 171 - 172 - 174 - 175 - 176 - 177 - 181 - 187 - 193 - 196 - 197.

(9) انظر الصفحات 9 - 31 - 34 - 35 - 43 - 50 - 68 - 126.

(10) انظر ص 29.

(11) انظر ص 46 وقارن بالنسبة إلى شرحه لديوان النابغة 201 - 210 - 211.

(12) انظر: ص 134.

(13) نهاية الأرب في شرح معلقات العرب: 208.

(14) انظر على سبيل المثال: ص 5.

(15) المرجع السابق: 23.

(16) المرجع السابق: 113.

(17) المرجع السابق: 125.

(18) أحمد بن الأمين الشنقيطي: (1872 - 1913) وقد نشر كتابه 1911 طبعة

أولى، انظر ترجمته في الأعلام 97/1 ومعجم سركيس 1028/1 وقد شرح

في كتابه هذا قصائد كل من امرئ القيس وطرفة وزهير ولبيد وعمرو بن كلثوم

وعنترة والحارث والأعشى والنابغة وعبيد بن الأبرص، موافقا للتبريزي في

شرحه لهذه القصائد - ونعتمد على طبعة دار الأندلس - بيروت.

(19) شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها: ص 60 - 71.

(20) ذكر البغدادي صاحب الخزانة: 5 - 19 - 20، وابن دريد وكتابه الاشتقاق ص

6، والميداني ص 8، 15 وأبو الفرج الأصفهاني ص 14، وكتاب شرح التسهيل

ص 17، وبدائع البداية ص 18 - وابن قتيبة ص 19، والجاحظ ص 20، وهناك

مواضع كثيرة ذكر فيها هؤلاء وغيرهم.

(21) انظر تفسيره لقولهم إن امرأ القيس قال ما لم تقله العرب موردا الآراء

القديمة ص 6 و 7.

(22) شرح المعلقات العشر وأخبار قائلها: 14.

(23) المرجع السابق: ص 17 - 19، وانظر كذلك رده لقصة القول القائل إن النابغة

أشعر شعراء العرب إذا خاف، لأنه كان آمنا عند آل جفنة مستشهدا بقول لأبي

عمرو بن العلاء: 65.

- (24) المرجع السابق: 8، 53، 64، وهو يعرف الهاجس بأنه (الخاطر الذي يخطر في القلب، والمراد به هنا ما يلقيه على لسانه رقيه من الجن على ما تعتقده العرب في ذلك) - هامش ص 8.
- (25) المرجع السابق: 99، وانظر كذلك الصفحات: 86 - 101 - 88 - 148 - 153 وليست هذه الصفحات إلا للاستشهاد فقط وإلا فكل صفحة من شرحه لا تخلو من هذه النظرات التوثيقية.
- (26) المرجع السابق: 155 - 156، وانظر شرح الأشموني قال: (أي: وأنا أرهنهم مالكا وأنا أقتل قومها - وقيل: الواو عاطفة لا حالية، والفعل بعدها مؤول بالماضي) 256/1.
- (27) انظر مثلا الصفحات: 116 - 131 - 157 - 158 - 174 - 190 - 200 - 213 -.
- (28) الديوان: 1746/3، وقد جاء في نسخة المؤلف مصحفاً.
- (29) المرجع السابق: 88 و 89.
- (30) الشيخ مصطفى بن محمد الفلايني 1886 - 1944 ترجمته في الأعلام: 146/8 - 147 - وقد شرح في كتابه هذا قصائد كل من امرئ القيس، طرفة بن العبد، زهير بن أبي سلمى، لبيد بن ربيعة، عمرو بن كلثوم، عنتر بن شداد، الحارث بن حلزة، النابغة الذبياني، عبيد بن الأبرص، واختار القصائد نفسها التي شرحها التبريزي من قبل.
- (31) رجال المعلقات العشر - مصطفى الفلايني: المكتبة المصرية - صيدا - بيروت - الطبعة الثانية - ص 288.
- (32) صدرت طبعة هذا الكتاب الأولى سنة 1958، وقد تناول في كتابه قصائد كل من: امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وزهير، ولبيد، عمرو بن كلثوم وعنتر، والحارث بن حلزة.
- (33) معلقات العرب: الصفحات: 84 - 86، 123 - 124، 170، 183 - 184.
- (34) المرجع السابق: 73 وما بعدها.
- (35) المرجع السابق: 143 وما بعدها.
- (36) المرجع السابق: 301، 305.
- (37) المرجع السابق: 349.
- (38) المرجع السابق: 351 وما بعدها.
- (39) المرجع السابق: 375.
- (40) المرجع السابق: 376.
- (41) المرجع السابق: 391 - 398.
- (42) معلقات العرب: 260.

- (43) المرجع السابق: 261.
- (44) المرجع السابق: 305 - 307.
- (45) المرجع السابق: 307.
- (46) المرجع السابق: 308.
- (47) المرجع السابق: 308.
- (48) صدر هذا الكتاب سنة 1974.
- (49) المعلقات السبع: 48.
- (50) شرح القصائد السبع الطوال: 82.
- (51) انظر مناقشة هذا الموضوع في كتاب الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي 171 و 172.
- (52) المرجع السابق: 261.
- (53) المرجع السابق: 261.
- (54) المرجع السابق: 159.
- (55) المرجع السابق: 159 و 160.
- (56) المرجع السابق: 25.
- (57) المرجع السابق: 57 و 58.
- (58) المرجع السابق: 34.
- (59) المرجع السابق: 124 و 125.
- (60) المرجع السابق: 105، 106، 75.
- (61) المرجع السابق: 147.
- (62) المرجع السابق: ص 30 وما بعدها.
- (63) المرجع السابق: 80 و 81.
- (64) المرجع السابق: 123.
- (65) المرجع السابق: 125.
- (66) المرجع السابق: 42 و 43.
- (67) المرجع السابق: 63.
- (68) المرجع السابق: 53.
- (69) المرجع السابق: 80، 120، 121.
- (70) مثلاً متابعته للدكتور محمد النويهي في تفسيره لقصيدة الأعشى كما هو مفصل في كتابه: «الشعر الجاهلي» فقد أوجز رأيه للأبيات التي اختارها من هذه القصيدة، انظر ص 143 وما بعدها.
- (71) من وصفه لأستاذه سيد الموصفي في كتاب تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف ط5 - ص 5.

- (72) تجديد ذكرى أبي العلاء: 7 و 8.
- (73) في الأدب الجاهلي: 48 - 50.
- (74) طه حسين وقضية الشعر في «حياة المتنبي وشعره» دراسة للدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد - ص 100 - وقد تناول الدكتور إبراهيم عبدالرحمن قضايا الشعر الجاهلي في عدد من كتبه ومقالاته وهي:
- طه حسين وقضية الشعر - البحث الخاص بدراسة حياة المتنبي وشعره: دراسة في كتاب طه حسين «مع المتنبي» - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1395هـ - 1975م - قضايا الشعر في النقد العربي - الجزء الأول - مكتبة الشباب - القاهرة 1977م.
- (75) في الأدب الجاهلي: دار المعارف بمصر - 1963 - ص 51.
- (76) في الأدب الجاهلي: 50 و 51 ويقول في موضع آخر «إن تاريخ الأدب لا يستطيع بوجه من الوجوه أن يكون (موضوعيا) صرفا - وإنما هو متأثر أشد التأثير وأقواه بالذوق - وبالذوق الشخصي قبل الذوق العام» - ص 46.
- (77) حديث الأربعاء: 26/3، والنص نفسه موجود في ج 2/255 - وهذا الفهم نجده عند محدثه الذي قال عن قصيدة لبب: «فإني لن أفهم عنه إذا استمعت له، ولن أذوقه إن فهمت عنه، ولن أجد في ذوقه من اللذة والمتاع ما أجده حين أقرأ شعر المحدثين» 18/1 - طبعة دار المعارف 1959.
- (78) حافظ وشوقي - ط الخانجي - 1955 ص 33.
- (79) حافظ وشوقي: 34.
- (80) حافظ وشوقي: 35.
- (81) حافظ وشوقي: 26 و 27، وانظر كذلك ص 23.
- (82) أحاديث: 47 و 48 - طبعة دار العلم للملايين - بيروت - 1957.
- (83) أحاديث: 47 وما بعدها.
- (84) حديث الأربعاء: 19/1.
- (85) حديث الأربعاء: 60/1.
- (86) حديث الأربعاء: 81/1 و 82.
- (87) حديث الأربعاء: 83/1 و 84.
- (88) المرجع السابق: 150/1.
- (89) المرجع السابق: 23/1.
- (90) المرجع السابق: 23/1 و 24.
- (91) المرجع السابق: 25/1.
- (92) المرجع السابق: 26/1 و 27.
- (93) المرجع السابق: 62/1 و 63.

- (94) المرجع السابق: 85/1 و 86.
- (95) المرجع السابق: 35/1 و 36.
- (96) المرجع السابق: 64/1.
- (97) المرجع السابق: 51/1.
- (98) المرجع السابق: 124/2.
- (99) المرجع السابق: 25/1.
- (100) سيطول بنا المقام لو أردنا الاستشهاد، انظر مثلاً ص 37 في شرحه لبيت لبيد: تراك أمكنه إذا لم أرضها ص 37، وقوله عن بيته: إذا ألقت يدا في كافر ص 38، ويتحسس الصورة تحسسا عابرا عند زهير - تماماً كما نبه القدماء بعرضها بأسلوبه ليسهل تذوقها فمثلاً قوله: كأن فتات العهن...، يقول: أترى إليه كيف أثر هذه القطع من الصوف التي كانت تسقط من أهداف ما كان ينشر على الهوداج من الثياب والأنماط؟ فوقف عنده وشبهها هذا التشبيه الطريف بحب الفناء، أو بغيب الثعلب، إن كنت في حاجة إلى التفسير: 85/1 ويقول: وفي هذه الأبيات جزالة لفظ تملأ الفم دون أن تتعبه وتروع السمع دون أن تشق عليه: 87/1.
- ويشير إلى تلك الحركة الصوتية - فليست عين الشاعر وحدها التي تتبع الإبل... ولكن أذن الشاعر أيضاً قد سمعت - وهي تذكر ما سمعت والشاعر يصور لنا هذا الذي سمعته وذكرته تصويراً... ص 22/1 وانظر كذلك، ص 37، 151، 152.
- (101) طه حسين وقضية الشعر: مقاله: حياة المتنبى وشعره: 127.
- (102) حافظ وشوقي: 21، وانظر كذلك (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) ص 188.

الفصل السابع

- (1) دراسة الأدب العربي: مصطفى ناصف - الدار القومية 97.
- (2) دراسة الأدب العربي: 108.
- (3) المرجع السابق: 144.
- (4) المرجع السابق: 145.
- (5) المرجع السابق: 151.
- (6) أقام أرنست كاسيرر فلسفة كاملة تنهض أساساً على الرموز، فهو يرى أنها تمثل تفرد الإنسان عن غيره من الكائنات واعتبر قدرة الإنسان المتميزة، والتي تمثل عنصراً مؤثراً ومميزاً، والقوة الرامزة عنده هي التي شكلت رقيه وتجاوزته لدنيا الحيوان. فهذه الأداة جعلته لا يعيش في حقيقة أوسع، وإنما يعيش في بعد جديد من أبعاد الحقيقة - وهو يصف الإنسان بأنه حيوان ذو رموز بدلاً من

القول بأنه حيوان ناطق - مدخل إلى فلسفة الحضارة (أو مقال في الإنسان)
ص 66 - 69 - مدخل إلى فلسفة الحضارة (أو مقال في الإنسان): ترجمة
الدكتور إحسان عباس - بيروت - 1961م.

- (7) دراسة الأدب العربي: 190.
- (8) دراسة الأدب العربي: 197.
- (9) المرجع السابق: 205.
- (10) المرجع السابق: 206.
- (11) المرجع السابق: 207.
- (12) المرجع السابق: 221 و 222.
- (13) المرجع السابق: 224.
- (14) المرجع السابق: 232.
- (15) المرجع السابق: 238.
- (16) المرجع السابق: 243، 149 ويشير إلى اقتران الليل بالغير عند امرئ القيس
والى لجوء زهير إليها في حديثه عن الحرب ص 249 - 251.
- (17) المرجع السابق: الصفحات: 253، 257، 263، 268.
- (18) انظر تفسيره للشمس: 291، وللكرم: ص 294 و 295.
- (19) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 52، منشورات الجامعة الليبية - وهذا
الاعتداد باللاشعور الجمعي الذي أكدته «يونغ» نفسياً، يدفعه إلى الاعتماد
على الأسطورة ودورها بالنسبة إلى هذا اللاشعور والذي نهض به «فريزر» في
دراسته للأساطير والمأثورات الشعبية وبين الطاقة الكامنة فيها.
- (20) المرجع السابق: 55، 59.
- (21) المرجع السابق: 60 و 61.
- (22) المرجع السابق: 61، ونجده في كتابه السابق: «دراسة الأدب العربي» قد أشار
إلى هذه الأفكار نفسها فالطلل هو الماضي الذي لا يعود ص 36، وأن الشاعر
يتحدث عن مشكلة الحياة ذاتها من خلال الطلل - أن الوشي اللامع أو المجدد
يقترن ببعث الحياة ص 202.
- (23) المرجع السابق: 64 و 65.
- (24) المرجع السابق: 68 و 69.
- (25) المرجع السابق: 69.
- (26) المرجع السابق: 70.
- (27) المرجع السابق: 71.
- (28) المرجع السابق: ص 80 و 81.
- (29) المرجع السابق: ص 83.

- (30) المرجع السابق: ص 84.
- (31) المرجع السابق: ص 85.
- (32) المرجع السابق: ص 85.
- (33) المرجع السابق: ص 86 و 87.
- (34) المرجع السابق: 87.
- (35) المرجع السابق: 88.
- (36) المرجع السابق: 92 يقول في كتابه الأول (دراسة الأدب العربي) عن الفرس «الفرس صورة أخرى للإنسان المتمرد الثائر.. أعطى امرؤ القيس في ذلك الفرس معنى التوتر والأزمة والتريص» ص 200 «الفرس صورة من حياة الإنسان - ص 202 - والفرس كذلك هو الشباب الذي يتهأوى...» - 252 و 253 - ويقول كذلك: «هذا الفرس كالبطل الذي يوشك أن يسقط سقطة مدمرة من خلال قواه ومزاياء المفرطة نفسها - ص 257.
- (37) المرجع السابق: 97 و 98.
- (38) قد تشعر صفة الفرس بالأبوة هنا أنها مغايرة للصفات السابقة التي أسبغها عليه، ولكن الرمز عادة غير محدد يمتد إطاره إلى مدى متسع، فالأبوة تدخل ضمن تلك البطولة والفرار والتطلع والقوة، خاصة إذا كان الفرس مقابلاً للناقة، وهذا ما نفترضه تبعاً لطبيعة التفسير الرمزي.
- (39) المرجع السابق: 99.
- (40) المرجع السابق: 102.
- (41) المرجع السابق: 115.
- (42) المرجع السابق: 117، 121.
- (43) المرجع السابق: 126 - 128.
- (44) المرجع السابق: 129.
- (45) المرجع السابق: 133.
- (46) المرجع السابق: 138، ويقول في كتابه «دراسة الأدب العربي»: أعطى امرؤ القيس في ذلك الفرس معنى التوتر والأزمة والتريص ثم جاء حديث المطر والجيل فوقتنا أمام السلام والتحق والراحة النفسية - ص 200، وانظر كذلك تحليله للمطر ص 262 وما بعدها من الكتاب نفسه.
- (47) المرجع السابق: 147.
- (48) المرجع السابق: 148.
- (49) المرجع السابق: 149.
- (50) المرجع السابق: 153.
- (51) المرجع السابق: 158.

- (52) المرجع السابق: 158.
- (53) المرجع السابق: 159.
- (54) المرجع السابق: 160.
- (55) المرجع السابق: 162.
- (56) المرجع السابق: 166.
- (57) المرجع السابق: 171.
- (58) المرجع السابق: 176.
- (59) المرجع السابق: 178 و 179.
- (60) المرجع السابق: 181 - 183.
- (61) المرجع السابق: 183.
- (62) المرجع السابق: 183 - 185.
- (63) المرجع السابق: 186.
- (64) المرجع السابق: 53.
- (65) المرجع السابق: 62.
- (66) قضايا الشعر في النقد العربي: ص 190.
- (67) قضايا الشعر في النقد العربي: ص 168.
- (68) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 168.
- (69) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 168 و 169.
- (70) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 133.
- (71) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 132.
- (72) قراءة ثانية لشعرنا القديم: ص 167.
- (73) الموسوعة العربية الميسرة: دار الشعب ومؤسسة فرانكلين - الطبعة الثانية - القاهرة 1972 - محمد غنيمي هلال الأدب المقارن - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثالثة - القاهرة 1962م - ص 209.
- (74) وقد دارت حول هذه الأسطورة مسرحية (إيسخولوس): «بروميثيوس مغلولاً» وقد جعله جوته أبا للبشر، وهو عنده مثال الشخصية الرومانتيكية المتمردة، أما شللي فقد جعله في مسرحيته «بروميثيوس طليقاً» رمزاً لمن يضحي في سبيل مستقبل الإنسانية ففيه خلاص البشر، وقد استلهم في هذه الثورة الفرنسية - واستلهم أندريه جيد شخصيته في «بروميثيوس في قيده غير المحكم» وقد أراد أن يقول من خلال استخدامه هذه الأسطورة ألا يكون المرء عبداً للقواعد يفقد فيها شخصيته - انظر الهوامش - الأدب المقارن ص 310 و 311 وكذلك الموسوعة الميسرة: ص 362.
- (75) قضايا الشعر في النقد العربي: ص 44 و 45.

الهوامش

- (76) المرجع السابق: ص 45 وما بعدها، وانظر الأمثلة التي استشهد بها.
- (77) دليل الناقد الأدبي - ميجان الرويلي - سعد البازعي - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 5 - 2007.
- (78) شعرنا القديم والنقد الجديد - وهب أحمد رومية - عالم المعرفة - مارس 1999.
- (79) مقالات في الشعر الجاهلي: 17، 18، 41، 43، 75.
- (80) السابق: 117.
- (81) بحوث في المعلقة: 9، 13.
- (82) السابق: 61.
- (83) السابق: 119، 120، 133.
- (84) مقالات في الشعر الجاهلي: 136، 137، 138، 142.
- (85) بحوث في المعلقة: 149.
- (86) مقالات في الشعر الجاهلي: 196، 119، 121، 140، 142، 144 - 145، 19، 20.
- (87) السابق: 148 و 149.
- (88) السابق: 150، 171.
- (89) بحوث في المعلقة: 203، 203 - 205.
- (90) مقالات في الشعر الجاهلي: 159.
- (91) السابق: 169.
- (92) بحوث في المعلقة: 10 و 11.
- (93) السابق: 192 و 193.
- (94) السابق: 28 و 29.
- (95) مصطفى ناصف: قراءة ثانية في شعرنا القديم - ص 53.
- (96) السابق: 65 و 66.
- (97) السابق: ص 182.
- (98) السابق: ص 65 و 66.
- (99) بحوث في المعلقة ... ص 30، 56.
- (100) السابق ص 34.
- (101) ريتا عوض - كتاب بنية القصيدة الجاهلية - هامش ص 28.
- (102) الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - الهيئة المصرية العامة - 1986.
- (103) الرؤى المقنعة - ص 25.
- (104) عبدالفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي - دار المناهل - بيروت - 1987 - ص 212.

- (105) الرؤى المقننة: 36.
 (106) السابق: 115.
 (107) السابق: 261.
 (108) السابق: 59، 60، 62 - 65 .
 (109) السابق: 67، 69، 70، 71، 89، 90، 92، 93، 108.
 (110) السابق: 116، 141 - 142، 144، 149.
 (111) السابق: 282، 278، 278، 284، 273، 282.
 (112) السابق: 290.
 (113) السابق: 300، 303، 307، 315.
 (114) السابق: 108.
 (115) السابق: 321، 323، 623.
 (116) سامي اليوسف... في النص الشعري - ص 212 - 214.
 (117) محمد الناصر العجيمي - النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية - دار محمد الحامي وكلية الآداب والعلوم الإنسانية - سوسة - تونس - ص 371 - 372 - نقلا عن كتاب في نظرية الأدب لعبد السلام المسدي - ص 79 - 80 - 73.
 (118) عبدالعزيز حمودة - المرايا المحدبة - ص 44 - 46.
 (119) العجيمي: المناهج المبتورة في قراءة التراث الشعري: البنيوية نموذجاً - فصول المجلد التاسع - العددان الثالث والرابع فبراير 1991 - ونشير هنا أيضا إلى الملاحظات الجوهرية التي وجهها حسن البنا عز الدين في مقالته: الرؤى المقننة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - مجلة فصول م 7 ع 1، 2 - أكتوبر 1986، مارس 1987.
 (120) الرؤى المقننة: 64.
 (121) طبقات فحول الشعراء: 41.



أ. د. سليمان علي الشطي

- * أستاذ الأدب العربي - جامعة الكويت.
- * ولد في الكويت عام 1943.
- * حصل على الليسانس والماجستير من جامعة الكويت (1974)، والدكتوراه من جامعة القاهرة (1978).
- * له من الدراسات: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط1 (1976)، ط2 الهيئة المصرية العامة للكتاب (2004) - رسالة إلى من يهمه أمر هذه الأمة (1991) - مدخل: القصة القصيرة في الكويت (1993) - طريق الحرافيش: رؤية في التفسير الحضاري. ثلاث قراءات في نقدها القديم (2000) - الشعر في الكويت (2007) - المسرح في الكويت (2009).
- * شارك في عدد من المجالس: عضو في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت - عضو هيئة تحرير كتاب عالم المعرفة وسلسلة إبداعات عالمية - رئيس لجنة التأليف والتعريب والنشر (جامعة الكويت) (1994 - 1998) - عضو مراسل لمجمع اللغة العربية في سورية - الأمين العام لرابطة الأدباء (1986 - 1988) - رئيس تحرير مجلة البيان الأدبية (1979 - 1990).
- * له عدد من الأعمال الإبداعية: الصوت الخافت، رجال من الرف العالي، أنا الآخر، صمت يتمدد.
- * الجوائز:
- جائزة الدولة التقديرية من دولة الكويت.
- جائزة أفضل عمل ثقافي وكتاب عربي في معرض القاهرة عام 2003 عن كتابه «الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ».



هذا الكتاب

تتناول هذه الدراسة القصائد السبع الطوال، المشهورة بالمعلقات، في مرورها على عيون العصور المتأملة لهذه النصوص منذ أن اعتلت عرش الذاكرة العربية، فشغلت الناس منذ صدر الحضارة العربية حتى يومنا هذا. تناقلوها بينهم، واتجهت لها العقول الناقدة تجليها نقدا وتحليلا، ثم جاء شراح النصوص، منذ مطلع القرن الثالث، فبرزت أسماء رواد مثل: أبو سعيد الضرير فالكيساني، لتستوي الشروح الناضجة: شرح ابن الأنباري (328 هـ) وأبو جعفر النحاس (338 هـ) والزوزني (486 هـ)، وفيها فيض من التحقيق والتوضيح والتفسير والإضاءة، عملت هذه الدراسة على تجليتها وتحليلها وبيان ما فيها من تفسيرات ورؤى وتلميحات.

وجاء العصر الحديث يحمل معه أدواته وتصورات، بدءا من أصحاب النظر التعليمي المطمئنين إلى حكمة واجتهاد التراثيين، ثم برزت النظريات الأحدث فاجتاحت مشهد البحث العلمي والنقدي، واتسعت الرؤى فتثار وجودية طرفة، ورمزية الأطلال، لتبدأ هجمة معطيات العقل الجمعي وأسطوريته، وصولا إلى البنيوية. كل هذه الاتجاهات وجدت ضالتها في نصوص المعلقات التي تتسع لكل تأويل. لقد ذهب هذا البحث إلى استكشاف طبيعة نظر كل عصر، فهو دراسة للدراسات، ونظرة في النظرات للشعر الجاهلي، المعلقات نموذجا ومجالا.

وتبقى بعد ذلك المعلقات نصا مفتوحا غنيا تجذب إليه عيون العصور المتعاقبة، فيقودها إلى مغامرة الرؤية في أغوار يتلأأ في داخلها عمق الإبداع.